Ueber das Leben und die Compositionen des Matthaeus Apelles von Löwenstern.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doctorwürde

bei der

philosophischen Facultät der Universität Rostock

von

Hugo Steinitz.

BRESLAU.
F. W. JUNGFER'S BUCHDRUCKEREI, HARRASGASSE 2.
1892.

Genehmigt auf Antrag der Herren

Dr. Albert Thierfelder

und

Professor Dr. Schirrmacher.

HERRN DR. EMIL BOHN

verehrungsvoll zugeeignet

vom

Verfasser.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41553619_0096

Die in den Jahren 1887—1890 von Herrn Dr. Emil Bohn ausgeführten Katalogisirungsarbeiten des Handschriftenmaterials der Breslauer Stadtbibliothek haben namentlich für das Studium der lokalen Musikgeschichte reichen Stoff ergeben. Es fanden sich nämlich in nicht unbeträchtlicher Anzahl Stücke, zum Theil grösseren Umfanges, aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts von speciell einheimischen oder sonstigen schlesischen Tonsetzern, deren Namen bisher weniger bekannt oder doch mehr oder minder in Vergessenheit gerathen waren, Arbeiten eines Michael Büttner, Sebastian Lemle, Mattheus Apelles von Löwenstern, Martin Mayer, Johannes Phengius, Tobias Zeutschner und Anderer. Die bevorzugte Stellung, welche Löwenstern einnahm, die Würdigung, die ihm von seinen Zeitgenossen und seinen späteren Biographen zu Theil wurde, lassen es gerechtfertigt erscheinen, ihn als Beispiel aus dieser Reihe herauszugreifen und ihm wie seinen Compositionen eingehenderes Interesse zuzuwenden.

Für die biographischen Angaben liegen ausser einer auf das Todesdatum bezüglichen Eintragung im Todtenregister der Stadt Breslau, einigen Briefen Löwensterns und der Abschrift seines Testamentes keinerlei Urkunden vor. Durch die Güte der Beamten des Königlichen Staatsarchivs zu Breslau war mir ermöglicht diese Documente einzusehen. Sie geben indess keine wesentlichen Aufschlüsse. Dagegen enthalten mehrere auf Löwensterns Hochzeit und Tod bezügliche Gedichte einzelne Anhaltspunkte. Weitere Nachforschungen auf der Stadtbibliothek und im Staatsarchiv zu Breslau, sowie Anfragen in Neustadt, der Geburtsstadt des Tonsetzers, und in Bernstadt, dem Orte seiner Hauptwirksamkeit, haben zu keinerlei Ergebnissen geführt. Demnach müssen zeitgenössische und spätere Berichte als Hauptquellen dienen.

Matthaeus Apelles von Löwenstern wurde am 20. April 1594 zu Neustadt im damaligen Fürstenthum Oppeln, dem heutigen Oberschlesien, als Sohn eines Sattlers geboren. Henel in seiner Silesiographie zählt ihn unter den in Neustadt geborenen verdienten Männern auf. Er schreibt Cap. VII, pag. 335 ff. unter Anderem von ihm: »Patriam nobiscum communem habuit Neosta-

dium ad Prudnicam fluvium Ducatus Opoliensi in superiore Silesia oppidum celebre.« Das obige Geburtsdatum wird in Wetzels historischer Lebensbeschreibung der berühmtesten Liederdichter und in einem kurzem Aufsatze der Nova literaria Germaniae vom Jahre 1707 (pag. 18) übereinstimmend angegeben. Alle übrigen mir zugänglichen älteren Berichte in Erdmann Neumeisters »Specimen dissertationis historico-criticae de poetis germanicis a. 1706, Scultetus' »Hymnopoci Silesiorum« (pag. 10), Henels »Silesiographia« (cap. VII, pag. 335 ff.), Sinapius' »Olsnographia« (pag. 673, 674) und Hankes »Vitae Silesiorum eruditorum« enthalten darüber nichts. Der ursprüngliche Name Löwensterns, der sich jedenfalls erst nach seiner Erhebung in den Adelstand so nannte, war nach Hoffmanns »Lexikon schlesischer Tonkünstler« Loewe. Hoffmann bleibt in diesem Falle die einzige Quelle, da nicht festgestellt werden konnte, aus welcher älteren er schöpfte. Jöcher nennt Löwenstern in seinem »Gelehrtenlexikon« de Loew. Eine auf Löwensterns Bildungsgang bezügliche Bemerkung findet sich in dem oben citirten Werke des Scultetus[1]). Danach bezog er, als er in Neustadt seine Schulbildung abgeschlossen hatte, die Universität Frankfurt a. d. Oder. Die Nachricht muss auf Treu und Glauben hingenommen werden, da ein Beweis nicht vorliegt. Die Inscriptionslisten der Frankfurter Universität, die im Drucke veröffentlicht wurden, führen während des ersten Viertel des siebzehnten Jahrhunderts, ein Zeitraum der allein in Betracht kommt, keinen immatriculirten Studenten Namens Loewe auf. An Gelegenheit neue Eindrücke zu empfangen, dürfte es für ein musikalisches Talent im damaligen Frankfurt nicht gefehlt haben. War auch Bartholomeus Gesius, der seit 1595 das Cantorat in Frankfurt bekleidet hatte und in dieser Stellung viele beachtenswerthe der Nachwelt überkommene Compositionen, namentlich geistliche Lieder und Motetten, geschaffen hatte, bereits 1613 gestorben, so ist doch anzunehmen, dass der Einfluss seiner Thätigkeit sich auch für die unmittelbar folgende Zeit bemerkbar machte. Seit 1615 bekleidete Stephen Hoepner in Frankfurt die Stelle eines Cantors. Die Titel seiner in Bohns Bibliographie mitgetheilten Druckwerke führen ihn bis in die zwanziger Jahre des siebzehnten Jahrhunderts in dieser Eigenschaft an. Vor 1615 wird er auf den Titeln seiner Compositionen als »Munchebergensium cantor« bezeichnet.

---

[1]) Es heisst bei Scultetus: »Neostadii oppido Principatus Oppoliensis in Silesia superiori sito longe quondam florentyrimo commerciis et praestantissimis foecundo vinis »qui Patriam eam agnoverunt . . . . ingenium et docille et ad optimas quasque aptum artes excoluit mature in Patria omni politiori literatura, quam auxit translatus in Academiam Viadrinam.

Ueber die ersten Anstellungen Löwensterns weiss von den älteren Quellen nur Scultetus zu berichten.[1]) Danach war er nach seiner Rückkehr von der Universität zuerst Lehrer an der Schule zu Neustadt und wurde später in gleicher Eigenschaft und als Leiter der Kirchenmusik nach Leobschütz berufen. Einem Rufe des Markgrafen Johann Georg aus dem Hause Brandenburg an seinen Hof nach Troppau leistete Löwenstern nicht Folge, sondern blieb in Leobschütz bis die Wirren des dreissigjährigen Krieges ihn veranlassten, anderwärts Zuflucht zu suchen. Er fand in Bernstadt eine neue Heimstätte und Anstellung. Dort stieg er gehoben von der Gunst der Herzöge Heinrich Wenzel und Karl Friedrich von Oels-Bernstadt von Ehrenstelle zu Ehrenstelle. Die Angaben in Wetzels »historischer Lebensbeschreibung«, bei Scultetus in der »Olsnographia«, des Sinapius in der »Nova literaria Germania«, in Johns »Parnassus Silesiacus und in Henels »Silesiographia« geben genügende Aufschlüsse.[2])

---

[1]) Scultetus schreibt »Hymnopoei Silesiorum« pag. 10: Reversus ad suos feliciter Scholae patriae aliquamdiu fuit collega, exinde accersitus a Leobschützensibus, ut juventutem in schola institueret in templo autem rem musicalem, in qua mire excellebat, moderaretur.«

[2]) Nach Wetzel war Loewenstern 1625 »Fürstl. Bernstädtischer Rentmeister und Chori musici Director, dann 1626 der Fürstl. Schule zu Bernstadt Präses, ferner 1631 Rath und Sekrerarius, folgends beim Kaiser Ferdinand dem andern und dritten, von welchem letzteren er auch in den Adelstand erhoben worden, und endlich bei Herzog Carl Friedrich zu Münsterberg und Oels Staatsrath.« — Scultetus berichtet: »A. 1625 creabatur Praefectus aerarii Principis et Chori musici director, sequente anno Praeses Scholae, A. 1631 a Consiliis et Secretis tabulis esse jubebatur, eumque ipse Caesar Ferdinandus III. titulo consiliarii decorabat. Fatis defuncto Duce suo in eadem gratia per mansit apud fratum ejus Carolum Fridericum.« — In Jahrgang 1707 der Nova literaria Germaniae (pag. 18) heisst es über Löwenstern: »Berolstadii a Duce Hendrico Wenceslao, quem sacris his musis seu Orpheus quidam deliniverat, primum Quaestor et chori musici Director, dein Scholae Illustris Berolstadii Praeses, tum Consiliarius et Secreratius post aerarii Ducalis director constitutus, tandem a Caesare equitibus adscriptus et consiliarii dignitate ornatus.« — Die Olsnographia des Sinapius führt an, dass Löwenstern »1625 Fürst. Bernstädtischer Rentmeister und chori music director, 1626 der Fürstl. Schule zu Bernstadt Praeses, 1631 Rath und Secretarius, dann Kammerdirector, folgends Kays. Maj. und Hertzog Carl Friedrichs zu Münsterberg und Oels, zuletzt auch Fürstl. Wittibl. Oelssnischer Rath gewesen sei.« — John im »Parnassus Silesiacus« nennt Löwenstern: »Musicus excellens, amatus cum primis ab Henrico Wenceslao duce Mönsterbergensi et creatus a divo imperatore Ferdinando tertio Consiliarius« und schreibt dann weiter von ihm: »Quaestor primo fuit et Chori musici director, hinc illustris Scholae Berolstadensis Praeses, tum Consiliarius et Secretarius post aerarii Ducalis director.« — Ziemlich übereinstimmend mit den übrigen Berichten ist auch bei Henel zu lesen: »Henricus Wenceslaus, Dux

Er bekleidete die Posten eines Rentmeisters, Sekretairs und fürstlichen Rathes und wurde schliesslich vom Kaiser Ferdinand II. in den Adelstand erhoben und zum kaiserlichen Rathe ernannt. Dabei war er ausserdem Vorsteher der Schule zu Bernstadt und hatte, was für diese Abhandlungen am meisten ins Gewicht fällt, die Leitung der Kirchenmusik in seinen Händen. Es ist anzunehmen und geht auch aus den Berichten obiger Gewährsmänner hervor, dass die Gunst, in der Löwenstern stand, zum Theil auf seine Leistungen als Musiker zurückzuführen ist. Allem Anscheine nach ist Heinrich Wenzel ein eifriger Musikfreund gewesen. Zwei gleichzeitige Componisten haben sich mit musikalischen Widmungen an den Herzog gewandt. Simon Besler, seit 1620 Cantor in Liegnitz, hat ihm einen vierstimmigen Gesang »Freud und Wollust dieser Welt« zugeeignet und ein äusserst fruchtbarer in der Handschriftensammlung der Breslauer Stadtbibliothek mit einer stattlichen Anzahl grösserer Compositionen vertretener Tonsetzer, Sebastian Lemle, über den bis auf die auf dem Titelblatte der Dedication enthaltene Bemerkung, dass er beider Rechte Candidat und Liebhaber der Künste gewesen sei, nichts weiteres bekannt ist, widmete dem Herzoge ein umfangreiches, gross angelegtes Kirchenconcert. Das Dedicationsexemplar des Besler'schen Stückes ist in Bohns Handschriftenkatalog unter No. 128 der Manuskriptsammlung der Breslauer Stadtbibliothek aufgeführt. Es trägt den Titel: »Freud und Wollust dieser Welt (ein schöner Geistlicher Gesang . . . dem . . . Herrn Heinrich Wentzel Hertzog zu Münsterberg in Schlesien . . . Mit 4 Stimmen Contrapuntsweise gesätzet, alss das die Choralstimme ein Knabe singen kann, neben dem text, die andern mit drey Geigen darzu musiciret werden mögen) . . . von Simone Beslero Brega-Silesio Fürstl.-Liegnitschen Hoff-Musico und Cantore in der Fürstl. Stiffts Kirche Sanct Johannis 1627. 15. August.« Die Lemle'sche Composition ist das bei Bohn unter No. 16634 aufgeführte Concert: »Singet fröhlich Gott der

Mönsterbergensis in Silesia Olsnensi excelsissimus idemque mox Silesiarum Prorex Musa ejus haud aliter quam Orphei cujusdam delinatus hominem ad ministeria sua adsciscendum putavit, ac primo quidem Quaestorem Archiphonasum nec non Scholae oppidanae Berolstadensis Praesidem sive Inspectorem constituit, haud multo post autem ad secretiora Archiva consignanda adnuit« und weiterhin »Apelles noster ex ludi litteraria umbra in aulae lucem pertractus rebus fractantibus adeo se parem esse ostendit, ut Illustrissimus Princeps non ipsum consiliarii Ducalis eminentia augeret, sed et aerarii sui curam ac directionem eidem committeret . . . . . Nec hic quidem felicitatis terminus erat, accessit quoque gemina dignitas a Ferdinando II. Caesare gloriosissimo illi collocata, dignitas puta sive nobilitas Equestris et Consiliarii augustalis honor ac titulus, quem et modernus Imperator laudatissimus Ferdinandus III. denus ei clementissime confirmavit.«

vnser stärcke ist.« Ihr vollständiger Titel lautet: »Singet fröhlich Gott der vnser stärcke ist. (Concertus Gratulatorius oder Danck vnd Glückfreudenwuntsch Vber dero Von Ihrer Römischen kayserlichen Mayth. an die Fürsten vnd Staende in Schlesien . . . in der Stadt Bresslaw angestellte Friedens Commission dem . . . Herren Heinrich Wentzeln, Hertzogen zu Münsterberg . . . Höchstgedachter Kayser: vnd Königl. Commission . . . Principalen und Directorn offeriret vnd in Musicalische Harmoniam à 14 Voc. vbersetzet, auch bey hochgedachter Ihrer Fürstl. Gnaden in Breslau den 24. Septembris glücklichen anlangung vnd einzug zum musiciren vbergeben von Sebastiano Lämblein, beyder Rechten Candidato und Philomuso A. MDCXXXV).« —

Loewenstern verstand es trotz vieler Anfeindungen und Verdächtigungen, die ihm Veruntreuung der von ihm verwalteten Gelder zum Vorwurfe machten, sich bei Heinrich Wenzel und dessen Bruder Karl Friedrich in dauernder Gunst zu erhalten. Im Jahre 1637 vermählte er sich mit der Wittwe seines 1632 zu Breslau verstorbenen Amtsvorgängers, des herzoglichen Rathes Ernst Lange, Barbara, geborener von Tarnau-Kühschmalz. Die Tarnau stammen, wie Sinapius pag. 969/70 des ersten Bandes seiner »schlesischen Curiositäten« mittheilt, von dem alten slavischen Geschlechte der Leliwer ab. Spicimirus, aus dem Hause Leliwa, Castellan von Krakau, soll 1287 das Schloss Tarnau erbaut haben. Sein Sohn Johannes wird ebenfalls als Castellan von Krakau erwähnt. Von deren Nachkommen leiten in die Tarnau in Schlesien ihren Ursprung her. Das Geschlecht nannte sich später nach Besitzungen bei Neisse von Tarnau-Kühschmalz. Durch die Heirath ging das ungefähr zehn Minuten von Bernstadt entfernt liegende Landgut Langenhof in Loewensterns Besitz über. Die Hochzeit fand nach vorliegenden poetischen Widmungen am 14. Januar 1637 statt. Die eine lateinisch abgefasste Widmung stellt die Glückwünsche mehrerer Freunde und Amtsgenossen zusammen.[1]) Als Autoren der einzelnen Gedichte nennen sich: Georg Lange,

[1]) Die Widmung trägt den Titel: »Tedis Sacratis Secundis vereque Auspicatis Viri Nobilissimi, Strenui, Clarissimi Dn. Matthaei Apellis a Loewenstern S. Caes. Maj. et Illustrissimi Monsterberg. in Silesia Principis Dn, Henrici Wenceslai Ducis Olsn. et Berolstadiensis etc. Pro-Regis Silesiae etc. Consiliarii et Camerae Directoris Sponsi, nec non Nobilissimae virtutis Ornatissimae, Honoratissimae, Feminae Barbarae a Tarnau et Küh-Scmalz, viri Magnifici, Strenui, Nobiliss. Ampliss. Consultissimi Dn. Ernesti Lange a Langenhof (in Taschenberg) U. J. D. Com. Pat. Caes. Sac. Imp. Majest. et Ejusdem Celsissimi Monsterb. Principis Ducis Olsn. et Berolstad. Pro-Regis Silesiae etc. quondam Consiliarii p. m. relictae Viduae, Sponsae, Berolstadii 14. Januarii 1637 celebratis ita gratulantur Fautores, Collegae et Amici.

Gottfried Baudisius, Georg Kirsten, Franz Langer, Zacharias Hermann, Adam Schwemm, Christoph Albert, Zacharias Freudenreich, Paul Neander, Georg Seidel, Jakob Scheffrich, Andreas Eccard, Christoph Titius, Hans Christoph v. Strachwitz, der mit einem deutschen Gedichte vertreten ist, Jeremias Thierenberger, Melchior Meling, Heinrich Klose, Christoph Schwarzbach, Pancratius Heinius und Tobias Wagner, Männer in angesehenen geistlichen oder weltlichen Stellungen, zum Theil in Diensten der Oelser Herzöge. Die andere Widmung unter dem Titel: »Der Götter und Göttinnen Prosopopoeische Lieder. Auss dem Parnasso von Mercurio eingebracht uff das hochzeitliche Ehrenfest (Titul) Herrn Matthaei Apellis von Löwenstern vnd (Titul) Frauen Barbarae gebornen von Tarnau und Kühshmalz« rührt von Wenzel Scherffer her. Beide Dedicationen und ein Separatabdruck des Schwarzbach'schen Gedichtes liegen in Exemplaren der Breslauer Stadtbibliothek (Sign. 4 gen.) vor.

In den letzten Jahren seines Lebens wurde Löwenstern häufig von Gichtschmerzen heimgesucht, denen er schliesslich, nachdem er vergeblich in den Bädern von Hornhausen Heilung gesucht hatte, während eines Aufenthalts in Breslau erlag. Das Todtenregister der Stadt Breslau trägt sein Ableben unter dem 16. April 1648 ein. Die vorliegenden Berichte weichen in ihren Angaben ab. Scultetus führt den 3. April an, wogegen bei Wetzel, Henel, Sinapius, in der Nova literaria Germaniae und, was ausschlaggebend ist, auf den Titeln mehrerer dem Andenken Löwensterns gewidmeter Gedichte der 11. April als der Todestag bezeichnet wird. Der Tod kam Löwenstern nicht überraschend. Er fühlte ihn herannahen und giebt seinen Ahnungen in einem Briefe an den ihm befreundeten Bernstädter Pastor David Behme (Bohemus)[1] mit den Worten: »Hoc climacterio meo anno aet. 54 nihil nisi ultimam lineam vitae meditor« Ausdruck. Seinem Andenken sind zwei Hefte Gedichte unter den Titeln Epicedia Carmina und Mausoleum gewidmet. Die Breslauer Stadtbibliothek enthält beide Sammlungen in ein Exemplar zusammengebunden.[2])

[1]) David Behme wurde am 2. April 1605 zu Bernstadt in Schlesien geboren. 1630 wurde er Hofprediger des Herzogs Heinrich Wenzel von Münsterberg und erster Pfarrer an der Kirche zu Vielgutt. Seit 1638 war er Oelsnischer Hofprediger und Consistorialrath zu Bernstadt. Er starb am 9. Februar 1657. Behme ist der Verfasser einer Anzahl von Geistlichen Liedern. Vergl. die beiden Artikel in der allgemeinen Biographie »Löwenstern« und »Behme«.

[2]) Der vollständige Titel der Epicedia Carmina lautet: »Super Pientissimo pariter et beatissimo Excessu Nobilissimi, Magnifici. Strenui, Amplissimique Dn. Matthaei Apellis de Loewenstern in Langenhoff. (Caesarei, et Monsterberga-Olsnensis Consiliarii Splen-

An den »Epicedia Carmina« sind betheiligt: Ananias Weber, Johann Kretschmer, Sekretair in Breslau, Daniel Winkler aus Liegnitz, Christoph Freiwaldt, Kanzler in Militsch, Johann Agricola, Arzt in Breslau, Georg Seidel, Pastor an St. Bernhardin und Vorsteher der Schule zum heiligen Geist in Breslau, Matthäus Pezold, Johann Kurtzmann, Archidiaconus an St. Maria Magdalena zu Breslau, Johannes Jordan, Diaconus an der Elisabethkirche zu Breslau, Chrysostomus Schultz, Christian Friedrich, Heinrich Klose, Rector am Magdalenen-Gymnasium zu Breslau, Christoph Colerus, Valentin Kleinwechter, Christoph Kühn, Johannes Fechner, Christoph Titius, Pastor in Paschkerwitz, vorher Rector der Bernstädtischen Schule, Christoph Schultz, Lehrer am Magdalenen-Gymnasium zu Breslau, Johann Gebhard, Lehrer am Elisabeth-Gymnasium zu Breslau, David Pigritius, Lehrer am Magdalenen-Gymnasium, Daniel Sartorius, Bernhard Breitschwert, Lehrer am Elisabeth-Gymnasium zu Breslau, Kaspar Hoffmann, Lehrer am Elisabeth-Gymnasium, Johann Daniel Major (Maier) in Breslau, David Behme, Pastor in Bernstadt und Elias Major, Rector und Professor am Elisabeth-

---

dissimi Viri Omnium et ingenio, et eruditione, et prudentia, et pietate, et magnitudine animi, et constantia, et liberalitate, et candore, et humanitate, et ornamentis caeteris Praestantissimi, qui postpuam vitam suam totam perpetuam ita exegerat, ut summis, mediis, infimis, clarissimus; adversus vero, sua quidem sponte, nemini, cunctis denique admirationi esset, saevis iisdem diuturnis a chiragra et podagra doloribus fractus ac debilitatus tandem, viriculis in dies singulos minuentibus, a suffocativo catarrho victus oppressusque, Vratislaviae anno Christiano MDCXLVIII a. d. 3 idus Aprileis, qui ipse erat Dies salvationis, consummato nostrae Redemptionis opere, in sepulchro quiescentis, eandem vitam a Deo et Natura concessam reddidit ab Amicis atque et clientibus cum quantum gemiti et malae maestitiae hic obitus sibi obtulerit, declarandum tum ut animum suum bonevolum, gratum, observantemque, quem Vivo debebant, etiam Sito testificentur; utque laudem eximiarium prope incomperabilis Viri Virtutum quantum quidem pote, ab oblivione hominum, atque a posteritatis silentio vindicent, laborandum, sibi esse intelligentibus conscripta Epicedia Carmina « — Der Titel der anderen Sammlung lautet: »Mausoleum sive Ara Exequialis Memoriae Aeternae super obitu immaturo et luctuoso Nobilissimi Magnifici, Amplissimi, Strenui Viri Dn. Matthaei Apellis de Loewenstern in Langenhof. Sacr. Caes. nec non Illustriss. Ducissae Wurtemberg. Monsterberg. et Olsn. Consil. uti digniss., ita sane fideliss: »Literarum et Literatorum Musarum Aonidumque Moecenatis Admirandi Multifariam Adamandi.« Wratislaw. D. XI. m. April Pridie s. Pasch. fest. A. R. S. MDCXVIII pie et placide ex hac aerumnar. valle et Septimana pathetica, ad vitae alternae gloriosa jubila, et infinita secula inter medios suorum singult. et suspiria, non sine acerbiss et graviss. Eruditor. et. Cordator. Hominum luctu beate advolantis Moribus antiquis publice erecta ab Amicis, Collegis Clientibus.

Gymnasium zu Breslau. Darunter ist das Gedicht des Christoph Colerus[1]) besonders bemerkenswerth, da es fast sämmtliche Daten aus Löwensterns Leben enthält. Danach fällt sein Abgang von der Universität bereits vor 1620, da die Stelle: »Auspicium Patrona bonum Fortuna patravit, Dignum laude virum cum Brandenburgicus Heros Carnoviae Princeps praespectum exiret in aulam« mit der am Rande bemerkten Jahreszahl 1620 besagt, dass seine Berufung durch den Markgrafen Johann Georg zu dieser Zeit erfolgt ist. Als Jahr der ersten Anstellung in Bernstadt wird übereinstimmend mit den übrigen Quellen 1625 angegeben; ebenso finden sich keinerlei Abweichungen bezüglich der Ernennung Löwensterns zum »Praeses et Inspector« der Bernstädter Schule. Dagegen differirt das Datum seiner Berufung zum herzoglichen Rathe und Secretär, welche nach Colerus in das Jahr 1632, nach anderen schon 1631 fällt. Die Erhebung Löwensterns in den Adelstand und seine Ernennung zum kaiserlichen Rathe durch Ferdinand II., Ereignisse, über welche die übrigen Berichte keine Jahreszahl enthalten, erfolgte nach Colerus 1634 beziehungsweise 1635. Die Bestätigung in beiden Würden durch Ferdinand III. verlegt das Gedicht in das Jahr 1637. — Als Verfasser des Mausoleum sind unterzeichnet: Johann Hubrich, Würtemberg-Münsterbergischer Rath und Herzogl. Oelser Vicekanzler, Matthaeus Scholtz, Herzogl. Würtembergischer Rath, Christoph Freytag, Pastor in Oels, David Behme, Michael Kirsten, Georg Heusigius, Elias Hojerus, Geistlicher in Oels, Johann Viebing, Rector in Oels, Kaspar Steinberg, Rector in Bernstadt und Johann Breyer, »Rathsverwanntter« zu Bernstadt. Am Schlusse befindet sich ein von der Bernstädter Schule »Lachrymae Scholae Berolis-stadiensis« gewidmetes Gedicht. Eine Stelle bei Hubrich: »Quae gemini thalami persensit Pacta? Sedula Martha fuit, Barbara blanda fuit« berechtigt zu der Annahme, dass Barbara von Tarnau die zweite Gemahlin Löwensterns gewesen ist. Ueber seine erste Frau ist ausser dem Vornamen Martha nichts bekannt. Aus beiden Ehen hat Löwenstern keine Nachkommen hinterlassen. Seine einzige Tochter, welche nach Sinapius »Schlesische Curiositäten« II, 503 an Sigismund von Nimptsch vermählt war, war nach derselben Quelle bereits vor seinem Tode gestorben. Wie bereits mitgetheilt, beschloss Löwenstern sein Leben in Breslau. Er scheint dort wiederholt längere Zeit verweilt zu haben. Das Mausoleum lässt auf einen ausgedehnten Freundes- und Be-

[1]) Christoph Colerus (Köhler) wurde am 1. December 1602 zu Bunzlau geboren. Er starb am 19. April 1658. Colerus verfasste u. A. eine lateinische Lobrede auf Martin Opitz.

kanntenkreis in der schlesischen Hauptstadt schliessen. Ferner gedenkt der Rostocker Professor Andreas Tscherning[1]) in einer 1641 zu Löwensterns Namenstag gedichteten Ode seiner Verdienste um Breslau. Er schreibt:

»Wie Breslau das Altar / Wohin das Land zu fliehen
Noch Ort hat für Gefahr / Dich künftig an wird ziehen
Wird rühmen Deine Hand / Die mild ist Gott zu ehren,
Das soll mein Vaterland / In seiner Sprache hören.

Besonders stell' ich für / Der Neustadt lichten Tempel[2])
Als Phoenix seiner Zeit / Der Nachwelt zum Exempel.
Was ihm des Feuers Macht / Vor Jahren hat verletzet,
Das wird zur alten Pracht / Ein Theil durch Dich ersetzet.

Jetzt, was er nie gefasst / Hat er von Dir empfangen
Die Mauer, wo Du hast / Die Orgel aufgehangen
So wir nicht lautbar sein / Wird Deine Wohlthat preisen,
Und solches ingemein / Mit Deinen eignen Weisen.

Die im Kgl. Staatsarchive zu Breslau aufbewahrte Copie von Löwensterns Testament bestätigt diese Angaben. Es heisst dort: »Meine Orgel, in fall ich vor meinem Ende keine andere Disposition damit mache, verehre zur Förderung und besseren Zier des heiligen Gottesdienstes in der Kirche zu St. Bernhardin alhier in Breslau, welche die Herren Vorsteher selbiger Kirche auf der Kirche Unkosten selbst aufrichten lassen mögen.« —

Es ist vielleicht nicht überflüssig einige Bemerkungen über die gleichzeitig in Breslau wirkenden Tonsetzer einzuschalten. Aus der Reihe der in Bohns Katalogen genannten Breslauer Musiker des siebzehnten Jahrhunderts fallen Samuel und Simon Besler, Michael Büttner, Christian Hilscher, Andreas Hoeckelshoven, Johannes Kempius, Sebastian Lemle, Ambrosius Profe, Paul Schäffer, Salomon Schoen und vielleicht auch Johannes Phengius in ihrer Wirksamkeit ganz oder zum Theil vor das Jahr 1648. Die Arbeiten Martin Mayers und

---

[1]) Tscherning stand zu Löwenstern in engen freundschaftlichen Beziehungen. Er verdankt Apelles die Unterstützungen, die es ihm ermöglichten, seine wissenschaftliche Laufbahn fortzusetzen. Die Briefe, die Tscherning aus Rostock an Löwenstern richtete, sind voll des Dankes und der Ehrerbietung für den väterlichen Gönner. Tscherning ist in Bunzlau am 18. November 1611 geboren. Seine Familie ist mit der des schlesischen Dichters Martin Opitz verwandt. Auf dieses Dichters Empfehlung hin wandte er sich nach Rostock an den Professor Lauremburg. Nach dessen Tode wurde er Professor der Dichtkunst und starb als solcher 1659. (S. Warnicke, Chronik der Stadt Bunzlau, S. 477.)

[2]) Bernhardinkirche.

die des Anonymus M. M. gehören einer späteren Zeit an. Samuel Besler wurde am 15. December 1574 zu Brieg geboren. Seit 1594 war er Lehrer an der Neustädtischen Schule, dem jetzigen Realgymnasium zum heiligen Geist, in Breslau. Es starb 1625 an der Pest. Sein Verwandter Simon Besler wurde am 27. August 1583 zu Brieg geboren. Er war Lehrer und Cantor in Striegau, seit 1610 Cantor an St. Maria-Magdalena zu Breslau, siedelte 1620 nach Liegnitz über und starb daselbst am 12. Juli 1633. Michael Büttner war seit 1634 Lehrer und Cantor an St. Maria-Magdalena zu Breslau. Seit 1639 bekleidete er nur noch das Cantorat. Das Geburtsjahr Christian Hielschers ist 1620. Er bekleidete eine Lehrerstelle an der Neustädtischen Schule in Breslau und war seit 1655 Organist an St. Bernhardin daselbst. Sein Tod erfolgte am 14. Januar 1671. Andreas Hoeckelshoven, geboren 1595, war seit 1611 Lehrer und Cantor an St. Maria-Magdalena zu Breslau. Er starb am 20. Juni 1621. Geburts- und Todesdatum des Johannes Kempius sind nicht bekannt. Er war Lehrer und Cantor zu Jauer, von 1620 an Lehrer an St. Elisabeth zu Breslau. Ueber Sebastian Lemle ist durch die von E. Bohn angestellten Nachforschungen ausser der bereits erwähnten, auf dem Titel des dem Herzoge Heinrich Wenzel gewidmeten Tonstückes befindlichen Bemerkung »beyder Rechten Candidato und Philomuso« nichts festzustellen gewesen. Ambrosius Profe wurde am 12. Februar 1598 zu Breslau geboren. Er bekleidete 1617 eine Lehrerstelle am Elisabeth-Gymnasium daselbst, übernahm noch in demselben Jahre ein Lehramt und das Cantorat in Jauer und lebte seit den vierziger Jahren des siebzehnten Jahrhunderts als Organist an der Elisabethkirche wieder in Breslau. Paul Schäffer wird auf dem Titel seiner 1617 veröffentlichten Melodiae Sacrae als Musicus Instrumentalis Reipublicae Guranae Ordinarius bezeichnet. Der Titel seiner 1621 veröffentlichten Cantiones Sacrae nennt ihn Musicus Instrumentalis Ordinarius Amplissimae Reipublicae Wratislaviensis, der einer 1624 dem Fürsten Georg Rudolph von Liegnitz-Brieg gewidmeten Hochzeitsode Amplissimae Reipublicae Wratislawiensis Musicus Ordinarius und der des Manuskripts der siebenstimmigen Motette »Ich danke dem Herrn von gantzem Herzen« der kayserlichen Stadt Bresslaw bestellten Musicus Instrumentalis. Das Geburtsjahr Salomon Schoens ist 1593. Er war 1631 Cantor und Lehrer an St. Maria-Magdalena in Breslau. Sein Tod erfolgte am 8. September 1633. Ueber das Leben des Johannes Phengius ist nichts bekannt.

Compositionen dieser Tonsetzer sind auf der Breslauer Stadtbibliothek in grosser Anzahl theils in Drucken, theils in Handschriften vorhanden. Es sind mit Ausnahme der Passionen und

der Ostercantaten Samuel Beslers, einer Messe desselben Componisten, einiger Madrigale, Canzonen und Magnificat Sebastian Lemles, sowie einiger Gelegenheits-Compositionen zu Hochzeiten, Todtenfeierlichkeiten etc. geistliche Lieder, Motetten oder Kirchen-Concerte. Die geistlichen Lieder sind, soweit sie einstimmig gesetzt sind, mit Begleitung eines bassus continuus versehen; bei den mehrstimmigen haben die Componisten nicht in allen Fällen vom Continuo Gebrauch gemacht. Den Motetten ist eine Instrumentalbegleitung beigegeben. Sie sind entweder einchörig oder mehrchörig nach Art der venetianischen Schule. Die Kirchenconcerte sind meist grösseren Umfanges; eine Instrumentalbegleitung fehlt bei ihnen nie. Häufig steht sogar zu Anfang eine selbständige instrumentale Einleitung, auch wird der Gesang nicht selten durch Zwischenspiele der begleitenden Instrumente unterbrochen. In einigen Fällen haben die Componisten einen ungeheuren Klangapparat aufgeboten. So hat z. B. Lemle in einzelnen Stücken die Zahl der Stimmen auf 22, 23, 25 bis 27 gesteigert. Auch Phengius hat ein 27stimmiges Stück hinterlassen. Der Tonsatz verräth in allen diesen Compositionen die Hand geschickter Contrapunktisten.

Löwenstern ragt nur auf Grund seiner Eigenschaft als Dichter-Componist, die ihm als Verfasser und Tonsetzer geistlicher Lieder zukommt, und als Componist der Chöre zu dem Tscherning-Opitz'schen Drama »Judith« aus der Reihe dieser Männer hervor. In seinen Motetten und Kirchenconcerten, die sich auf der Breslauer Stadtbibliothek in Handschrift vorgefunden haben, steht er mit ihnen auf gleicher Stufe.

Auf die geistlichen Lieder, die unter dem Titel »Frühlingsmaien« herausgegeben wurden, gründete sich hauptsächlich Löwensterns Ruf als Tonsetzer. Es sind die einzigen seiner Compositionen, deren in mehreren älteren Berichten, bei Wetzel, Neumeister, Scultetus, John und Hanke gedacht wird. Von Neueren hat Winterfeld im zweiten Theile seines Werkes »der evangelische Kirchengesang« pag. 92 ff. denselben gebührende Beachtung zu Theil werden lassen.

Den Gedichten, die in einer schönen, leichtfliessenden Sprache, theilweise im antiken Versmaasse abgefasst sind, liegen Gedenksprüche fürstlicher Personen aus den Häusern Oels-Bernstadt und Brieg-Liegnitz zu Grunde. Der Titel lautet nach dem vorliegenden Druckexemplar der Breslauer Stadtbibliothek: Fruelings Mayen von dreissig in einem Hausgärtlein aufgewachsenen doch etwas zu frue abgebrochenen Blumen zusammengebunden und in einem Helicontischen Gevaess auf begehren dargestellet durch Einen Liebhaber der geistigen Gartengesellschaft. Auf dem dritten Blatte ist als Ergänzung hinzugefügt: »Symbola oder Gedenksprüche (Titul) IIIhrer

FFFürstl. Ggn. Hn. Carl Friedrichs / Hertzogs zu Münsterberg in Schlesien zur Oelsse vnd Bernstadt vnd Fr. Frawen Sophia Magdalena / geborner Hertzogin zur Liegnitz vnd Brieg / vermählter Hertzogin zu Münsterberg vnd Oels Sowol Fr. Fraewlein Elisabeth Maria / Hertzogin zu Münsterberg vnd Oels / etc. Dann auch anderer Erlauchter Fürstlicher Personen Zusambt noch etlichen / absonders beygesetzten Geystlichen Oden / gestellt durch M. A. v. L.« Hanke in den Vitae Silesiorum eruditorum giebt den zweiten Titel etwas abweichend: »Symbola oder Gedenk-Sprüche Carl Friedrichs Herzogs zu Münsterberg, Sophiae Magdalenae, geborenen Herzogin zu Liegnitz vermählten Herzogin zu Münsterberg, auch Anderer fürstl. Personen, nebst etlichen absonderlich beigesetzten geistlichen Oden. Breslau durch Georg Baumann 1644.« Eine spätere Ausgabe betitelt sich nach Hanke: »Frühlingsmayen, oder geistliche Lieder, mehrentheils auf Symbola der Wahlsprüche fürstlicher oder freiherrliche Personen anno 1644 gerichtet, jetzo aber wiederum zum Druck befördert von J. D. M. D. anno 1678 Kiel (? nicht recht lesbar) gedruckt durch Joachim Neumann acad. Buchdrucker.« Wahrscheinlich sind es einige dieser Symbola, auf welche ein im Kgl. Staatsarchiv zu Breslau befindlicher Brief Löwensterns an Johann Georg von Langenau Bezug nimmt. Der Brief ist vom 28. October 1641 datirt. Löwenstern ersucht darin den Adressaten, da er selbst durch Krankheit verhindert sei, dem Herzoge (Karl Friedrich) seine Beileidsbezeugungen und auf den Tod der Gemahlin des Herzogs über Gedenksprüche des herzoglichen Paares gedichtete und in Musik gesetzte »Haus- und Trawergesänge« zu übermitteln. Karl Friedrich bestätigte den Empfang der Schriftstücke in einem vom 30. October 1641 datirten Handschreiben, dessen Concept ebenfalls im Kgl. Staatsarchive zu Breslau vorliegt. Es lautet: »An H. Apellem v. g. v. a. g. Gestrenger, Ehrenfester, Hochgelahrter etc. Ewer schreyben darinnen Ihr nicht allein ewer aussenbleiben von dehnen angestellten fürstlichen Exequien mit dehr euch aufs neu befallenen beschwerlichen Leibesunpässlichkeit excusiren, sondern uns auch linder- v. minderung dess uns bestrickten hohen betrübnisses zwey auf vnser v. vnser herzliebsten Gemahlin Christseeligen andenckens Symbola gerichtete Trost- vnd Trauergesänglein gehorsamblich überreichen thutt, haben wir zurecht erhalten und deren Inhallt mit mehrern vermeinen (?) Wie Wir ess bey ewrer angeführten entschuldigung in Gnaden bewenden lassen: Also haben uns die vberschickten Threnotien (!) darauss wir Eure Gehorsambe zu unss tragende affection sattsam erkennen, nicht wenig aufgerichtet. Nehmen solche zu gnädigem Dank auf vnd an vnd wollen auch Selbige mit gnaden damit wir Euch jeder Zeit wohlbeygethan zu bedenken unvergessen sein. Gegeben Oelssen d. 30. October 1641.«

Das Schreiben ist auch insofern interessant, als es ein Zeugniss für das Wohlwollen, das der Herzog Löwenstern entgegenbrachte, ist und einen Beleg dafür bietet, dass Löwenstern bereits 1641 an seiner Krankheit litt.

Für die Beurtheilung der »Frühlingsmayen« hat Löwenstern in einem Nachworte »an den guttherzigen Leser« selbst den besten Massstab an die Hand gegeben. Danach hat es eigentlich nicht in der Absicht des Verfassers gelegen, die Dichtungen und Melodien der Oeffentlichkeit zu übergeben. Er ist vielmehr von seinen Freunden und Bekannten dazu gedrängt worden, und zwar gerade zu einer Zeit, wo er durch Krankheit verhindert war die letzte Hand anzulegen. Deshalb bittet er um Entschuldigung für etwa sich findende Mängel, ersucht aber andrerseits ihn nicht ohne Prüfung zu verurtheilen. Er habe sich in jeder Beziehung der grössten Einfachheit befleissigt, da es bei geistlichen Dichtungen vor allem auf Gemeinfasslichkeit ankomme. Ueberhaupt suche er nicht Ehre und Ansehen, sondern wolle nur zur Ausbreitung der Ehre Gottes und zur Erbauung der Kirche und ihrer Glieder beitragen.

Bis auf wenige Ausnahmen hat Löwenstern jedes der dreissig Gedichte in Musik gesetzt. Ohne Melodien sind die: »Aufmunterung der mit Christo Verlobeten und in dieser Welt geängstigten Seele etc. . . . .« (No. 7), wobei auf die Melodie des »Regentenpreis« aus dem 101. Psalm (No. 5) verwiesen wird; ferner die Gedichte »Amphibrachische Cymbel« (No. 13.) und »Jambische Ringelode« (No. 36), Die Lieder: »Wenn ich in Angst und Noth« (No. 8), »O Mensch im ganzen Leben« (No. 20), und die beiden Lieder »Lieber Mensch, was zürnest du« (No 26) und »Mensch, du lebest in der Zeit« (No. 22) gemeinsam haben eine doppelte Melodie. Zu dem Liede »Jesus meine Freud und Wonne« (No. 15) liegen vier Melodien vor. Das Exemplar der Breslaner Stadtbibliothek enthält dieselben nicht, dagegen finden sie sich in einer späteren Ausgabe und mit mehrfachen aber unwesentlichen Aenderungen auf pag. 133 ff. einer 1683 bei Niclas Nissen in Ratzeburg unter dem Titel »Musikalischer Vorschmack der jauchzenden Seelen im ewigen Leben« etc. herausgegebenen hymnologischen Sammlung. Die erste Melodie ist für die erste und zweite Strophe, nach der folgenden soll die dritte Strophe gesungen werden, die dritte Melodie gehört zu den nächsten Strophen und die vierte bleibt für den Schluss. Sie zeigen sämmtlich verwandtschaftliche Beziehungen zu einander, namentlich treten solche zwischen der zweiten und vierten Melodie zu Tage. Die Melodie zu »Wer in unsern Christenorden« (No. 16) ist ebenfalls nicht in alle Ausgaben aufgenommen. Das Exemplar der Breslauer Stadtbibliothek enthält sie nicht, dagegen der bereits erwähnte spätere Druck.

Löwenstern hat die Gedichte zwei-, drei- oder vierstimmig, einige für eine Singstimme mit unbeziffertem bassus pro Organo in Musik gesetzt. Bei den zweistimmigen Sätzen machen die häufigen verdeckten Quinten und Oktaven, die Leerklänge, welche nicht selten durch die Folge zweier vollkommener Consonanzen auch bei Gegenbewegung entstehen und der weite Raum zwischen den beiden Stimmen den Eindruck des Skizzenhaften und scheinen auf zu ergänzende Mittelstimmen hinzudeuten. Ebenso lässt bei den dreistimmigen Liedern die weite Entfernung der beiden Soprane vom Basse eine füllende vierte Stimme als wünschenswerth und vielleicht vom Autor beabsichtigt erscheinen. Dissonanzen sind nur selten, als sorgfältig vorbereitete Vorhalte, meist bei der vollkommenen Cadenz als Quarte vor der Terz, oder mit noch grösserer Beschränkung als Durchgangsnoten angewendet. Der Takt ist bei der Mehrzahl der Lieder zweitheilig; die Melodien zu dem Gedichte auf die Symbola Ihr. Fürstl. Gn. Hertzogs Carl Friedrichs »Gott ist mein Trost« (No. 1), zu »Wenn ich in Angst und Noth« (No. 8); zu der Ode »Auf, mein Psalter und Harfenklang« (No. 11), zu »Nun preiset alle Gottes Barmherzigkeit« (No. 12), zur zweiten Strophe von »Jesu, meine Freud und Wonne« (No. 15), zum »Hymnus von der Himmelfahrt Christi« (No. 24), zum »Morgensegen« (No. 27) und zu »Nun danke Gott was Odem hat« (No. 29) sind im dreitheiligen Takte geschrieben. Ein Wechsel der Taktart findet am Ende des ersten Liedes, in der dritten und vierten Melodie zu »Jesu, meine Freud und Wonne« und in der zu »Wer in unsern Christenorden« (No. 16) statt. In No. 4, 14 und 17, in der ersten Melodie zu No. 20 und in der zweiten zu No. 22 machte das Bestreben Löwenstern das poetische Versmass genau wiederzugeben rhytmische Verschiebungen nothwendig.

Unser heutiges Dur- und Moll-System erscheint zwar in diesen Liedern noch nicht vollkommen ausgeprägt, aber doch bereits soweit in der Entwickelung begriffen, dass eine Betrachtung derselben vom Standpunkte der Kirchentonarten zu keinen Ergebnissen führen würde. Nur wenige Reste des älteren Systems sind in einzelnen phrygischen und mixolydischen Wendungen zurückgeblieben. So cadenziren die Melodien zu »Jesu meum solatium« (No. 14) und zu No. 20 am Ende ihrer ersten Verszeilen mit den Akkordfolgen f e, beziehungsweise b a phrygisch. Mixolydische Wendungen finden
$^{6}_{\#}$ $^{6}_{\#}$
sich besonders deutlich an mehreren Stellen des »Regentenpreis« (No. 5), des Liedes »Auf, mein Psalter« (No. 11) und der Melodie zu »O wahres Licht der Christenheit.« An die dorische Tonart klingen durch Melodieführung und Harmonisation an die Lieder: »Christe, du Beistand« (No. 17) und »Heut ist o Mensch ein

grosser Trauertag« (No. 18). Zwölf von den vierundzwanzig Melodien liegt eine Tonart mit g als Grundton und grosser Terz in ihrem Hauptdreiklange zu Grunde. Fünf Lieder gehören einer harten Tonart auf f, zwei einer harten auf c an. Bei den übrigen ist die Terz des Hauptdreiklanges klein. Sieben davon haben d, zwei a und der Rest g zum Grundtone.

Löwenstern nimmt durch diese geistlichen Lieder eine ehrenvolle Stelle in der Geschichte des evangelischen Kirchengesanges ein. Sie sind vielfach in hymnologischen Sammlungen vorzufinden. Sie bilden u. A. einen Theil der bei Georg Baumann in Breslau 1644 und die folgenden Jahre erschienenen »Geistlichen Kirchen- und Hausmusik.« Einige der Texte sind in das 1748 von Johann Friedrich Berg herausgegebene »Breslauische Gesangbuch« aufgenommen worden. Es sind die Gedichte »Ach wie findest du so selten« (No. 8, Gesbch. No. 439) nach der Melodie zu »Gott des Himmels und der Erden«, »Christe, du Beistand« (No. 17, Gesbch. No. 164) nach der Melodie zu: »Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen«, »O mein Seel auf« (No. 7, Gesbch. 580) nach der Melodie »O Gott, du frommer Gott«, die Lieder »Heut ist, o Mensch« und »Schaut, ihr Sünder« (No. 18, Gesbch. No. 90/91) ohne Angabe der Melodie, sowie die Gedichte »Herr, erhöre mein Gebet« (No. 1, Gesbch. 532), »Jesu, meine Freud' und Wonne« (No. 15, Gesbch. 420), »Komm', heil'ger Geist, zeuch bei uns ein« (No. 25, Gesbch. 134), »Mein Augen schliess ich jetzt« (No. 28, Gesbch. 290), »Nun preiset Alle« (No. 12, Gesbch. 487), »Singet dem Herrn ein neues Lied« (No. 10) und »Wenn ich in Angst und Noth (No. 8, Gesbch. 326) nach ihren eigenen Melodien. Bei allen, mit Ausnahme von No. 580, ist der Verfasser mit seinem vollen Namen, Matthaeus Apelles v. Löwenstern genannt. Einige der Melodien sind in Sohrs bereits erwähnte Choralsammlung »Musicalischer Vorschmack« übergegangen. Zunächst unter No. 115 die vier Melodien zu »Jesu, meine Freud und Wonne« in ihrer Originalfassung, ausserdem unter No. 882 ohne Angabe des Verfassers Text und Melodie zum »Abendsegen« mit um die Hälfte verkürzten Notenwerthen und anderen unwesentlichen Abweichungen.

Von späteren Choralsammlungen, in denen sich Tonweisen vorfinden, welche auf Löwenstern'sche Originale zurückzuführen sind, ist unter Anderem die im Jahre 1747 vom Organisten Lau herausgegebene Hirschberger des Johann Balthasar Reimann zu nennen. Die Melodie zu »Christe, mein Beistand« (No. 17, Reim. No. 111) ist in der Hirschberger Sammlung nach e-moll transponirt; die rythmischen Verschiebungen, wie sie das Original zeigt, finden sich dort nicht, dagegen mehrfache Abweichungen der Inter-

vallschritte. Das Lied »Herr, erhöre mein Gebet« (No. 1, Reim. 217) ist vom Bearbeiter in D-dur wiedergegeben. In der ersten Melodie zu »Heut ist o Mensch« ist bei Reimann der Grundton des Originals beibehalten, während die Melodie des zweiten Theils »Schaut, ihr Sünder« nach f-moll versetzt ist. Ausserdem sind in beiden Tonweisen die rythmischen Verhältnisse in Folge von willkürlichen Veränderungen der Einschnitte und der Notenwerthe nicht dieselben geblieben. Zum Liede »Jesu, meine Freud und Wonne« (No. 15 Reim. 39) sind in der Hirschberger Sammlung alle vier Melodien und zwar in der ursprünglichen Tonart zu finden. Rhythmisch und melodisch zeigen sich vielfache Abweichungen. So ist der dreitheilige Takt überall in den zweitheiligen verwandelt.

Ferner sind die Notenwerthe an sich und in ihrem gegenseitigen Verhältniss häufig geändert. Schliesslich sind auch die Intervallschritte nicht unangetastet geblieben. Die Melodie zu dem 296. Liede bei Reimann ist auf die des Löwensternschen »Morgensegen« (No. 27) zurückzuführen. Reimann hat sie von F-dur nach E-dur transponirt, den dreitheiligen Tact aber beibehalten. Der »Abendsegen« (No. 24) ist ebenfalls in die Hirschberger Sammlung (No. 317) übergegangen. Die Tonart ist dieselbe geblieben, doch hat Reimann den dreitheiligen Takt mit dem zweitheiligen vertauscht. Die melodischen Abweichungen sind ziemlich beträchtlich; unverändert sind nur der Schluss und Theile der ersten und der vorletzten Verszeile. Modulatorisch wendet sich Reimann wiederholt nach der Oberdominante, während das Original die Grundtonart festhält. Eins der bekanntesten Löwenstern'schen Lieder »Nun preiset Alle« (No. 12, Reim. 303) ist selbstverständlich auch vom Hirschberger Bearbeiter nicht unberücksichtigt geblieben. Die Abweichungen sind geringfügig und erstrecken sich lediglich auf die Melodieführung. Schliesslich entlehnt Reimann noch die Melodie zu »Wenn ich in Angst und Noth« (No. 8, Reim. 127) einen Halbton tiefer und mit Veränderung des dreitheiligen Taktes in den zweitheiligen, sowie einigen anderen aber nur unbedeutenden Varianten. Die Harmonisation hat in der Hirschberger Sammlung jedes archaïstische Gepräge abgestreift und zeigt überall eine im allgemeinen noch heute im Choralsatze übliche Fassung.

Auch Johann Sebastian Bach hat Löwensternsche Melodien für seine Choralbearbeitungen verwendet. Bei dem Liede »Christe, du Beistand« (Bach 210) hat er zwar die Tonart beibehalten, aber ähnlich wie Reimann den Rhythmenwechsel der älteren Weise in Wegfall gebracht. Die Melodien »Heut ist o Mensch« und »Schaut, ihr Sünder« (Bach 168, 171) sind ebenfalls in der Tonart des Originals wiedergegeben. Rhythmisch weicht die Lesart,

da Bach die erste und letzte Zeile in zwei Halbzeilen zerlegt und die Verhältnisse der Notenwerthe nicht beibehalten hat, beträchtlich von der ursprünglichen ab. Ebenso ist in der Version des Liedes »Meine Augen schliess ich jetzt« die Tonart zwar unverändert geblieben, der Rhythmus dagegen in ähnlicher Weise wie bei No. 18 umgebildet worden. Dem Chorale »Nun preiset Alle« (B. 222) begegnen wir in der Tonhöhe des Originals und nur mit geringen Varianten der Melodie, welche in ähnlicher Weise wie bei Reimann umgebildet erscheint. Bei dem Liede »Singt dem Herrn ein neues Lied« (No. 10, Bach 246) hat Bach zwar den Grundton beibehalten, aber die mixolydischen Anklänge der älteren Weise abgestreift. Ausserdem hat er mehrere rhythmische Einschnitte angebracht, die sich bei Löwenstern nicht finden. Die Melodie zu »Wenn ich in Angst und Noth« (B. 147) erscheint in Es-dur und im zweitheiligen Takte im Gegensatze zu dem F-dur und dem dreitheiligen Takte des Originals. Diese Belege für die Beachtung, Werthschätzung und Verbreitung Löwenstern'scher Lieder mögen genügen. Einzelne derselben, z. B. die Choräle »Christe Du Beistand« und »Nun preiset Alle Gottes Barmherzigkeit,« sind noch heute im Gemeindegesange gebräuchlich.

Weniger bekannt ist Löwensterns Musik zu den Chören der theilweise aus der Feder seines Zeitgenossen Martin Opitz stammenden und von Andreas Tscherning, über den und dessen Verhältniss zu Löwenstern bereits oben einige Bemerkungen eingeflochten wurden, ergänzten und herausgegebenen Dramas »Judith«. Man würde fehlgreifen, wollte man dem Componisten auf Grund dieser Chöre einen Platz in der Geschichte des musikalischen Dramas anweisen, wie es sich am Ende des 16. Jahrhunderts und zu Anfang des 17. von Italien aus zu entwickeln begann. Verbindungen von Musik und dramatischer Dichtkunst, wie in der Judith, sind bereits seit dem 14. Jahrhunderte nichts mehr seltenes. Es sei nur an die geistlichen Schauspiele und Schulkomödien sowie an die italienischen Festspiele des Renaissancezeitalters erinnert. In den meisten Fällen allerdings war der Musik mehr ein Platz in den Zwischenacten als im eigentlichen Drama angewiesen. Die Chöre wurden nach den Aktschlüssen gesungen und nahmen demnach an der Handlung nicht Theil. Seit Ende des 16. Jahrhunderts indess finden sich auch vereinzelte Fälle, in denen der Chor sich an der Aktion betheiligt. Man nimmt an, dass z. B. in dem 1585 zu Ferrara aufgeführten »Pastor fido« von Guarini mit Musik von Luzzasco ein derartiges Stück vorliegt. Ob vor der »Judith« ein in deutscher Sprache gedichtetes Drama dieser Art vorhanden war, ist nicht nachzuweisen. Mit dem Florentiner Musikdrama hat die »Judith« nur die Anwendung des bassus continuus gemeinsam.

Derselbe ist indess, obwohl sich besonders der monodische Styl seiner bedient, nicht auf diesen allein beschränkt und hat auch nicht in ihm seinen Ursprung. Die Wahrscheinlichkeit liegt nahe, dass, wie Ambros Bd. IV seiner Musikgeschichte pag. 118 ausführt, der bassus continuus auf die Nothwendigkeit zurückzuführen ist einer grösseren Stimmenzahl, sobald diese sich in mehrere Gruppen gliederte, eine gemeinschaftliche Basis zu geben. Dieselben fasst die jemaligen tiefsten Stimmen in eine zusammen und bildet demnach einen fortlaufenden Bass. Man hat sich, gestützt auf eine Angabe des Michael Praetorius in seinem Syntagma Tom. III Cap. 6, früher vielfach dazu verleiten lassen, die Erfindung des Generalbasses dem Ludovico Viadana zuzuschreiben. Jetzt ist man jedoch darüber einig, dass Viadana den Continuo bereits vorfand und ihn nur auf die von ihm geschaffene Form des Kirchenconcertes, bei der der Generalbass eine wesentliche Rolle spielt, übertrug. Dass er zur Verwerthung bei der Monodie vorzüglich geeignet war, liegt auf der Hand, da dadurch die Einzelstimme eine harmonische Stütze erhielt.

Wir haben bereits gesehen, dass Löwenstern in seinen geistlichen Gesängen sich dieser Errungenschaft bedient und finden den Continuo jetzt ebenfalls auf die Musikstücke zur »Judith« angewandt. Weiterhin wird sich zeigen, dass Löwenstern auch noch in Compositionen anderer Art davon ausgiebigen Gebrauch macht.

Die im biographischen Theile angeführten Gewährsmänner theilen über die »Judith« nichts mit. Sie scheinen von der Existenz dieser Compositionen überhaupt keine Kenntniss zu haben. Die neueren Berichte über Löwenstern stützen sich auf die älteren und enthalten demgemäss ebenfalls über die »Judith« keinerlei Angaben. Dagegen liegen darüber einige interessante Documente in Briefen des Dichters Tscherning an den Componisten handschriftlich auf der Breslauer Stadtbibliothek vor. Ueber das Verhältnis Tchernings zu Löwenstern sind bereits einige Mittheilungen gemacht worden. Es wurde im biographischen Theile erwähnt, dass das Wohlwollen und die Wohlthätigkeit Löwensterns es Tscherning ermöglichten seine Studien in Rostock zu beenden. Der Dichter hat nie vergessen, welche Verehrung und Dankbarkeit er seinem Gönner schuldete. Die Briefe aus seiner Studienzeit und den ersten Jahren seiner Anstellung als Professor der Dichtkunst legen davon Zeugniss ab. In einigen derselben wird der »Judith« und der Composition der Chöre gedacht, Tscherning schreibt am 31. Aug. 1644 an Löwenstern: »Ich bin Willens die »Judith« Herrn Peter Hindrichs und vielleicht seinem Eydam Herrn Tirnberger (?) zu dediciren, damit ich etwas möge lucriren.

Anitzt habe ich an einen Buchführer geschrieben, ob er selbe verlegen wollte, aber noch keine Antwort erhalten. Wann ich die Noten richtig abgeschrieben hätte, könnten sie beigedruckt werden, aber dass sie falsch abcopiret, hat mich zu (das folgende Wort ist nicht recht lesbar) der Organist überredet, weil ich's selber nicht verstehe.«

In einem Briefe vom 21. September 1644 heisst es: »Die »Judith« sammt dem »Lazaro« sollen zusammen ans Licht. Hinter die »Judith« bin ich Willens die Noten nachdrucken zu lassen, die jetzund ein Cantor allhier revidiret.« Am 7. December desselben Jahres schreibt Tscherning: »Juditha mea sequ. septimana Lubecae proelo subjicietur. Chori Musici singilatim ad calcem adjicientur.« Anfang Januar des folgenden Jahres scheint der Druck zu Ende zu gehen. In einem Briefe vom 18. Januar 1645 theilt nämlich Tscherning mit, dass die »Judith« mit einem eleganten Titelblatte erscheinen würde und dass die Noten besonders in Hamburg gedruckt würden: »Juditha cum eleganti frontispicio prodibit. notae, ut vocantur, Hamburgi separatim exprimuntur.« Dann fügt er noch hinzu: »Melodiae singulariter a Musicis Lubecensibus laudantur« gewiss für Löwenstern eine äusserst schmeichelhafte Bemerkung. Aber der Vollendung stellten sich Hindernisse in den Weg, weil dem Drucker ein Theil des Notenmanuscripts verloren gegangen war. Tscherning macht Löwenstern davon in einem Schreiben vom 26. Januar 1645 Mittheilung. Es heisst dort: »Die grösste Ursach an Ew. G. den Herrn Vater zu schreiben ist diese, dass der Buchdrucker zu Lübeck, der Esel (!), so meine »Judith« zu drucken auf sich nahm und über $^3/_4$ Jahr bei sich behielt, nicht allein die Dedication davon, sondern auch etliche Stimmen von den Noten wegverloren. Weil denn nun die »Judith« an ihr selbst und also der ganze Text allbereit allhier zu Rostock, nachdem ich selbigen vielfeltig gebessert und verändert, abgedruckt und fertig liegt, jetzt aber nicht kann fortgestochen werden, biss der Herr Vater mir die Liebe erzeiget hat und noch einmal abgeschrieben zuschicket, als gelanget an denselben mein gehorsames Ersuchen, er wolle mir aufs schleunigste hiermit gratificiren, damit beides der Verleger und Drucker darüber nicht allzu ungeduldig werden. Es ist aber noch vorhanden und übrig dieses laut den Ueberschriften

Hebreer Chor Tenor 2.
Hebreer Chor Bassus.
Der Könige Chor Ten. 1.
Chor der Wache
Chor der Wache 1. Ten.
Chor der Wache 2. Ten.
Könige Chor 2. Ten. Reges.
Bassus d. 3 Könige.

Bitte abermal auf's eh'ste mich zu fördern und solche Grobheit zu verzeihen.« Tscherning bittet also Löwenstern ihm das Fehlende nochmals zuzustellen. Löwenstern erfüllte die Bitte und in einem Schreiben vom 11. October 1645 bestätigt Tscherning den Empfang der Noten mit den Worten: »Die überschickten Chöre zur »Judith«, worauf ich mit besonderem Verlangen bis anher gewartet, sind am 11. Oktober mir richtig geworden, wofür ich schuldigen und hohen Dank sage. Das Werklein soll nunmehr mit göttlicher Hülfe innerhalb vierzehn Tagen vom Druck entledigt werden.« Tscherning glaubt nach diesen Zeilen den Druck bereits in vierzehn Tagen vollendet, aber, wie er Löwenstern am 7. December 1645 mittheilt, ist Ende dieses Jahres erst ein Bogen gedruckt. Erst Anfang des folgenden Jahres kann Tscherning ein fertiges Druckexemplar an Löwenstern senden. Es heisst in einem Briefe vom 10. Januar 1646: »Exemplar Judithae ad te perferendum dedi Petro Hendrichio, cujus te jam compotem spero.«

Das Drama liegt soweit es von Tscherning herrührt, auf der Breslauer Stadtbibliothek in Handschrift vor. Text, wie Musik sind, wie aus den obigen Ausführungen zu ersehen ist, durch den Druck veröffentlicht worden. Nach dem vorliegenden Druckexemplar der Breslauer Stadtbibliothek lautet der vollständige Titel: »Martin Opitzen »Judith« auffs neu aussgefertiget, worzu das vördere Theil der Historie sampt den Melodeyen auff jedwedes Chor beygefüget von Andreas Tscherning, Rostock gedruckt durch Johann Richeln, Raths Buchdr. in Vorlegung Joachim Wildens Buchhändlers im Jahr 1646«. Das Werk ist also nicht, wie als ursprünglich beabsichtigt aus der Correspondenz hervorgeht, in Lübeck, sondern in Rostock gedruckt worden. Tscherning hat eben dem lässigen und säumigen Lübecker Buchdrucker den Druck entzogen.

Das Stück ist nach dem Vorworte Opitz' dem Italienischen entlehnt. Bis zu Anfang des dritten Aktes gehört es Tcherning an, von ungefähr Mitte der ersten Scene desselben ist es, wie aus einer beigefügten Randbemerkung hervorgeht, Opitz' Arbeit. Der Herausgeber gedenkt in seiner Vorrede der Composition der Chöre durch Löwenstern. Es heisst dort unter anderen Gründen, die Tscherning zur Veröffentlichung des Stückes veranlassten: » . . . theils weil ich gesehen, dass der Edle und Gestrenge Herr Matthaeus Leonaster de Longueville Neapolitanus in solches Schauspiel sich also verliebet, dass er desselbigen Chören mit artigen und nach jeglicher Person und Sachen Eigenschaft künstlich bequemen Melodeyen gleichsam eine Seele gegeben hatte«. Das Drama behandelt die biblische Erzählung von der Ermordung des assyrischen Feldherrn Holofernes durch die heldenhafte »Judith«. Nebukadnezar

beschliesst einen Eroberungszug gegen Palästina zu unternehmen und entsendet ein grosses Heer unter Holofernes zur Unterwerfung des Landes. Siegreich dringt es vor und unterwirft die Bevölkerung. In der höchsten Gefahr führt die kühne That einer heldenmüthigen Jungfrau zur Rettung. Judith begiebt sich in das Lager der Feinde und weiss sich Zutritt zu dem Zelte des Feldherrn zu verschaffen. Als dieser nach einem reichen Festmahle vom Weine berauscht in tiefem Schlafe liegt, schlägt ihm Judith das Haupt ab. Die Hebräer benützen die Verwirrung der Feinde zu einem Angriffe, der zu einem glänzenden Siege führt. Das Stück endet mit einem Lobliede zum Preise Gottes und zu Ehren der Heldin.

Der erste Chor hat am Schlusse der zweiten Scene des dritten Aktes seine Stelle. In dem Personenverzeichnisse auf der Rückseite des Titelblattes ist er als »Chor der Klagenden auf den Knien«, in den Stimmen dagegen als »Hebräer-Chor« bezeichnet. Den Text des folgenden »Chor der Könige« überschriebenen Musikstückes findet man in der dritten Scene des dritten Aktes, ebendort ist der des nächsten Chores, der Fortsetzung des vorigen, zu suchen. Der vierte Akt enthält zwei »Chöre der Wache«, einen »Zwiegesang der beiden Soldaten« und einen »Chor der gefangenen Könige«. Im fünften Akte schliesslich finden sich die Worte zu zwei »Chören der Hebräer in der Stadt« und zu einem Gesange der Judith mit dem Chore der Jungfrauen. Die Mehrzahl der Musikstücke ist für drei Männerstimmen, zwei Tenöre und einen Bass, geschrieben. Ausnahmen sind der Zwiegesang der Soldaten für zwei Tenöre, der Gesang der Judith und der Jungfrauen für Sopransolo und dreistimmigen Frauenchor und der Schlusschor für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Sämmtlichen Chören ist ein oft reich bezifferter bassus continuus untergelegt. Der Takt ist bis auf den zweiten Chor der Wache, das Duett der beiden Soldaten, die mehrstimmigen Stellen des Gesanges der Judith mit den Jungfrauen und den Schlusschor zweitheilig. Die Schreibart trägt in dem Klagechor der Hebräer, den beiden folgenden Chören der gefangenen Könige, dem zweiten Chore der Wache und dem ersten der Hebräer in der Stadt durch kurze imitatorische Wendungen und canonische Anläufe den Charakter einer freien Polyphonie, während die übrigen überwiegend homophon gehalten sind. Dissonanzen gelangen reichlich aber niemals unvermittelt zur Verwendung. Auch in diesen Stücken ist unser heutiges Tonsystem, wenn auch noch nicht völlig zum Durchbruche gelangt, doch bereits deutlich erkennbar. Der erste Chor zeigt Anklänge an die aeolische, aber auch an die jonische und dorische Tonart. Die Tonart des zweiten hat g zum Grundtone und eine kleine Terz in ihrem Hauptdreiklange. Da ein b vorgezeichnet ist, würde man sie haben als dorisch das genus molle bezeichnen können, wenn

nicht das gleich zu Anfang und dann fortwährend auftretende es, also die kleine Sexte des Grundtones, die grosse Sexte, das wichtigste Unterscheidungsmerkmal des Dorischen vom Aeolischen, in Wegfall brächte. Deshalb trägt der Chor eher das Gepräge unserer heutigen Molltonart. Dasselbe gilt aus gleichen Gründen für das folgende Musikstück und den an siebenter Stelle befindlichen Chor der Könige, bei denen indess das Dorische an den verschiedenen Stellen ausdrücklicher hervortritt. Den übrigen Chören liegt eine Tonart auf f mit grosser Terz zu Grunde. Dieselbe stellt sich infolge des vorgezeichneten b als jonisch des genus molle dar, fällt also im Wesentlichen mit dem heutigen Dur zusammen.

Im musikalischen Ausdruck entsprechen die Tonsätze dem Inhalte der jedesmaligen dramatischen Situation. Besonders getroffen ist die wehmüthige Klage und demuthsvolle Bitte der Israeliten im ersten Chore, die kecke Ausgelassenheit der Soldatenchöre und die andachtsvolle Stimmung der Dankgesänge Judith's mit den Jungfrauen und der Hebräer. Das Lied der Judith (No. 9) bietet ein interessantes Beispiel motivischer Umbildung. Der dreistimmige Chor der Jungfrauen ist aus dem vorhergehenden Solo der Judith durch rhythmische Aenderungen hervorgegangen. Im Schlusschore erscheint der Choral »Wenn ich in Angst und Noth« (Frühlingsmaien No. 8) notengetreu wiedergegeben.

Ausser diesen im Drucke erschienenen Compositionen Löwensterns liegt auf der Breslauer Stadtbibliothek noch eine grosse Anzahl von ihm gesetzter Tonstücke in Handschrift vor. Auf dieselben hat Emil Bohn in seinem Werke »Die musikalischen Handschriften des XVI. und XVII. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau« überhaupt zum ersten Male aufmerksam gemacht. Es sind theils vier-, theils mehrstimmige Tonstücke im Motettenstyle, in überwiegender Anzahl aber in concertirendem Style gehaltene Compositionen.

Die vierstimmigen Chöre Löwensterns »Beweise deine wunderliche Güte« (Ms. mus. 168,1) »Lactatus sum in his« (168,2) und »Conscendit jubilans laetus« (168a) enthalten nichts Auffälliges; sie sind vielmehr in einfachster und glatter homophoner Schreibart, Note gegen Note, fast choralartig gehalten. Dagegen ist das sechsstimmige »Ich will den Herrn loben« (XXIX,16) wegen seiner interessanten Polyphonie und thematischen Arbeit von höherem Interesse. Es entwickelt sich darin infolge wiederholter fugirter Einsätze, an denen sich alle Stimmen, zwei Soprane, ein Alt, zwei Tenöre und ein Bass mit gleicher Selbstständigkeit betheiligen, und auf Grund reicher Figuration innerhalb jeder einzelnen Singstimme ein rhythmisch belebtes und wechselvolles Stimmengewebe. Das Hauptmotiv ist unverkennbar auf des Componisten geistliches Lied:

»Singet dem Herrn ein neues Lied« aus den Frühlingsmaien (No. 10) zurückzuführen. Das Stück bewegt sich, mit Ausnahme einer sechstaktigen Episode, kurz vor dem Schlusse, im geraden Takte und ist in einer Tonart gehalten, die von unserem c-dur kaum noch verschieden genannt werden kann.

In den grösseren Motetten ist Löwenstern in die Fusstapfen der venetianischen Schule getreten, deren Errungenschaften durch Heinrich Schütz, den Schüler des grossen Venetianers Giovanni Gabrieli, in Deutschland Eingang gefunden hatten. In Venedig hatte sich am Ende des 16. Jahrhunderts ein neuer Styl ausgebildet, der charakteristisch genug war, um sich wesentlich von anderen zu unterscheiden. Adrian Willaert, von 1527 bis 1563 Kapellmeister an St. Marcus zu Venedig, war es gewesen, der, vielleicht durch die bauliche Anordnung des Kirchenraumes veranlasst, als erster die Gliederung der Singstimmen in mehrere Gruppen durchführte. Sein Schüler Zarlino schreibt darüber in den instituzioni III cap. 56, nach Winterfelds Uebersetzung: »Die Psalmen bei der Vesper oder andern Theilen des Gottesdienstes pflegen zu Venedig mit zwei oder mehr Chören gesungen zu werden, die theils miteinander wechseln, theils, wo es schicklich ist, sich vereinigen. Solche Chöre werden am besten so eingerichtet, dass jeder Chor für sich vollständig und wohlklingend ist, als sei er ein wohlgesetzter vierstimmiger Gesang. Diese Art, mit getheiltem Chor (a coro spezzato) genannt, hat der treffliche Adrian erfunden. Am besten ist es die Bässe im Einklange und Octaven sich fortbewegen zu lassen, selten in Terzen; auch ist es nicht zu tadeln, wenn bei mehr Chören die Bässe alle im Einklange gehen, indem das Ganze so eine festere, überall besser vernehmliche Grundlage erhält.« Willaert hat dadurch, vielleicht nicht unbewusst, die alte beim Psalmenvortrage übliche Weise des antiphonischen Gesanges erneuert.

Die Neuerung zog durchgreifende Veränderungen in der Compositionsweise nach sich. Nicht mehr Stimme gegen Stimme, Melodie gegen Melodie, Tonreihe gegen Tonreihe, sondern Gruppe gegen Gruppe, Vollklang gegen Vollklang, Tonmasse gegen Tonmasse traten nun einander gegenüber. Dadurch erlangten die Zusammenklänge eine ganz andere Bedeutung als bisher. Man fing an sie nicht mehr als blosses Ergebniss der Stimmführung zu betrachten, sondern in ihnen selbstständige Gebilde zu erblicken, sie in unserem Sinne als Akkorde aufzufassen. Hatte aber erst diese Auffassung Platz gegriffen, so musste sie nothwendig zur Erkenntniss der Quintverwandtschaft der Harmonien führen, eine Erkenntniss, die es ermöglichte, die bisherigen engen Schranken der strengen Diatonik der Kirchentöne zu durchbrechen und die eine freiere Behandlung derselben

zuliess. Ja bei Cypriano de Rore sehen wir sogar, wie auch diese freiere Diatonik oft einer neueren, bunteren Harmonik weichen muss, die in der Möglichkeit der Erhöhung oder Erniedrigung jedes Tones der diatonischen Scala ihren Grund hat. Erwuchsen der Tonkunst schon durch die Mehrchörigkeit und die freiere Harmonik neue Mittel, so wurde ihr Ausdrucksvermögen in noch höherem Grade dadurch gesteigert, dass die Meister in vielen Fällen den Glanz und die Pracht ihrer Tonwerke noch durch die Klankfarben begleitender Instrumente zu erhöhen suchten. So war denn durch die venetianischen Meister die Tonkunst in den Stand gesetzt, dem Wortinhalte in bei weitem höherem Grade gerecht zu werden, als es bisher möglich war. Die Musik war nicht mehr eine blosse Verbrämung und Verzierung des Wortes, sie hatte die Fähigkeit gewonnen, es zu idealisiren und zu erhöhtem Ausdrucke zu bringen.

In diesen Bahnen sehen wir auch Löwenstern wandeln. Die Musik seiner Motetten athmet den Geist andächtiger und gemüthvoller Frömmigkeit. Nicht selten weht uns ein Hauch leiser Wehmuth daraus entgegen. Stets hat es der Componist verstanden, dem Wortsinne, soweit es die Mittel seiner Zeit erlaubten, gerecht zu werden. Auf der Breslauer Stadtbibliothek sind zehn Stücke dieser Gattung vorhanden. Die in Cod. XXIX enthaltenen Motetten liegen nicht in Stimmen, sondern entweder ganz oder auszugsweise in Tabulaturen vor, die weniger für den Gebrauch des Organisten bestimmt sind, als dass sie, vielleicht zu Directionszwecken, in einer Art von Partitur oder Auszug eine übersichtliche Zusammenstellung sämmtlicher Stimmen oder eines Theiles derselben darbieten. Bei den übrigen Motetten liegt ein vollständiges Stimmenmaterial vor. Bei einzelnen finden sich meist fragmentarische Tabulaturen.

Die fünfstimmige Motette »Ich danke Dir, o Herr, darüber« ist zwar nicht mehrchörig, erweckt aber, wenn auch eine Gliederung in Gruppen nicht streng durchgeführt ist, durch die verschiedene Combination der Stimmen den Schein der Mehrchörigkeit, kann also dieser Gattung von Tonstücken beigezählt werden. Von den fünf verwendeten Singstimmen, vier Sopranen und einem Basse, treten bald die beiden oberen Soprane den übrigen Stimmen, bald aus dem ersten, zweiten und vierten Diskant gebildete Gruppen solchen aus drittem Sopran, viertem Sopran und Bass bestehenden, bald Zusammenstellungen aus drittem Diskant, viertem Diskant und Bass, den drei oberen Stimmen, bald sämmtliche Singstimmen nur einem Theile derselben und ähnliche Combinationen einander zu einer Art Wechselgesang gegenüber. —

Völlig ausgeprägt ist die Mehrchörigkeit bei den in Cod. XXI enthaltenen achtstimmigen Stücken: »Singet dem Herrn ein neues Lied: Allein Gott in der Höhe« (No. 16), »Ich preise Dich, Herr,

denn Du hast mich erlöset« (No. 70) und »Quem vidistis pastores« (No. 230). Ferner in No. 4 des Cod. VIII, dem achtstimmigen »Der Gerechte kommt um«, in No. 1 des Cod. LXIII, dem achtstimmigen »Die den Herren fürchten«, in No. 1 des Cod. L, dem zwölfstimmigen »Ardens est cor meum«, sowie in den unter Nr. 168 aufgeführten Tonsätzen, dem zwölfstimmigen »Deus misereatur nostri« (168 c,) dem achtstimmigen, kleinen Halleluja (168 d) und dem achtstimmigen »Singt dem Herrn ein neues Lied, denn er thut Wunder« (168 h). Die Stimmen gruppiren sich zu vier und vier, so dass in den achtstimmigen Motetten je zwei Chöre, ein höherer und ein tieferer, in den zwölfstimmigen ein oberer, einer in mittlerer Stimmlage und ein unterer zur Verwendung gelangen. Wie es im Wesen der venetianischen Schule liegt, alterniren diese Chöre vorzugsweise mit einander. Gewöhnlich tritt in den Schluss des einen Chores bereits der Anfang des anderen ein, so dass der Fluss der Stimmenführung nie unterbrochen wird. In vielen Fällen folgen die Eintritte so rasch auf einander, dass der Eindruck einer einheitlichen Tonmasse erzielt wird, ohne jedoch die Gliederung in Gruppen weniger deutlich erkennbar werden zu lassen.

Wird durch die verschiedene Tonhöhe der Stimmengruppen bereits eine Mischung ungleichartiger Klangfarben erzielt, so wird dieselbe noch gesättigter, wenn begleitende Instrumente mit den Singstimmen verschmelzen. Löwenstern hat in den Motetten: »Singet dem Herrn ein neues Lied, denn er thut Wunder« No. (168 h), »Ich will dem Herren dienen«, »Deus misereatur nostri« und dem Halleluja zu »Freude, Freude singet und klinget« von Begleitinstrumenten Gebrauch gemacht. Im Halleluja bedient er sich nur zweier Violinen zur Verstärkung der Oberstimmen, im »Deus misereatur« werden dem oberen Chore Streichinstrumente, dem unteren Posaunen und Zinken beigegeben, während der mittlere unbegleitet ist; in der achtstimmigen Motette »Singet dem Herrn« (168 h) ist der obere Chor mit Zinken, Posaunen und Trompeten, der untere ausserdem noch durch Streichinstrumente verstärkt und in der Motette »Ich will dem Herrn dienen« (63,1) sind dem oberen Chor drei Violinen und Contrabass, dem tieferen wiederum die obigen Blasinstrumente beigegeben. Die Instrumente verdoppeln in der Hauptsache die Singstimmen, dienen ihnen zur Verstärkung und Stütze und geben den Tonmassen erhöhten Vollklang und mannigfaltigeres Colorit. Sie sind indess auch nicht selten mit einer gewissen Selbstständigkeit geführt und in der Motette »Singet dem Herrn« (168 h) findet sich sogar ein Zwischenspiel für die Streichinstrumente allein. Jeder dieser vier Motetten ist ausser dieser Begleitung noch ein jedenfalls auf der Orgel auszuführender bassus continuus beigegeben. Im »Deus misereatur« wird der Vollklang

an den Tuttistellen noch durch einen hinzutretenden Kapellchor vermehrt, worunter nichts anderes als ein aus füllenden oder verstärkenden Singstimmen gebildeter Chor zu verstehen ist.

Eine bestimmte Taktart ist in keiner der Motetten auf die Dauer festgehalten. Es wechselt in bunter Folge der zweitheilige Takt mit dem dreitheiligen. Die Rhythmik ist nur in den Episoden im geraden Takte etwas belebter und interessanter, dagegen sind die Rhythmen der im dreitheiligen Takte gehaltenen Abschnitte starr und einförmig. Man hat sich diese Theile wohl in einem ziemlich lebhaften Zeitmaasse vorgetragen zu denken, damit die beabsichtigte Wirkung erzielt wird.

Bei der Feststellung der Tonarten entstehen Schwierigkeiten. Das ältere System der Kirchentöne ist bereits stark verwischt und das neuere Dur- und Mollsystem erst in den Keimen erkennbar. Die Motette »Quem vidistis pastores« (XXIX. 230) ist in einer Tonart mit dem Grundtone f und einer grossen Terz in ihrem Hauptdreiklange gehalten. Ausserdem ist die Tonart in dem achtstimmigen Halleluja (No. 168 d), in der Motette »Singet dem Herrn« aus Cod. XXIX (16) und in der Motette »Singet dem Herrn ein neues Lied, denn er thut Wunder« (No. 168 h) eine harte. Sie hat in No. 168 d und in XXIX, 16 g zum Grundtone; die Tonart von 168 h dagegen entspricht etwa dem heutigen c-dur. In Tonarten mit kleiner Terz sind die Motetten »Ich preise Dich, Herr« (XXIX, 70), »Ardens est cor meum« (L. 1), »Ich will dem Herrn dienen« (LXIII, 1), »Was mein Gott will, das g'scheh allzeit« (LVIII, 4), und »Deus misereatur nostri« (168 c) abgefasst. Davon hat XXIX, 70 den Grundton a, No. L, 1 sowie No. LXIII, 1 haben d und No. LVIII, 4 sowie 168 c haben g zum Grundtone. Der Tonsatz der Motetten ist einfach, ohne jede Künstelei und, wenn er auch contrapunktische Geschicklichkeit verräth, ohne Spitzfindigkeiten. Er ist im zweitheiligen Takte in einer Art freien Polyphonie gehalten, wird aber durchaus homophon und ist meist Note gegen Note gesetzt, sobald der dreitheilige Takt eintritt.

Wiederholt hat Löwenstern Choralmelodien in den Tonsatz seiner Motetten verflochten. So wird z. B. an verschiedenen Stellen des »Ardens est cor meum« der Gesang der beiden Hauptchöre von einem dritten Chore mit der Choralmelodie »Jesus Christus, unser Heiland« unterbrochen. Ferner enthält die achtstimmige Motette »Was mein Gott will« am Schlusse ihrer beiden Theile den gleichnamigen Choral. Seine Melodiezeilen werden derartig vorgetragen, dass die beiden Chöre echoartig einander antworten. Nachdem der eine Chor eine Zeile gesungen, wird dieselbe vom anderen wiederholt, dann erst setzt der erste Chor wieder eine neue Zeile ein u. s. f. Ein drittes Beispiel bietet die Motette: »Quem vidistis

pastores«, die in ihrem ganzen Verlaufe durch Umgestaltungen der Choralmelodie »Vom Himmel hoch« gebildet wird. Die Melodie ist zunächst in der Taktart ihres Originals, also im zweitheiligen Takte, nur mit geringen Abweichungen wiedergegeben; im weiteren Verlaufe tritt sie mit verändertem Rhythmus und Takt und noch später mit Verlängerung der Schlusstakte jeder Melodiezeile auf. Am Ende wird der Choral nochmals von allen acht Stimmen gemeinsam im dreitheiligen Takte wiederholt.

Die Analyse der Motetten »Ardens est cor meum«, »Singet dem Herrn ein neues Lied« und »Deus misereatur nostri« möge dazu dienen ein klareres Bild von der Art und Weise zu geben, wie Löwenstern die Form der Motette behandelte.

Die Stimmen des »Ardens est cor meum« gruppiren sich zu drei vierstimmigen Chören, einem chorus superior, chorus inferior und chorus interveniens. Dem letzteren fällt die Aufgabe zu die beiden anderen Chöre stellenweise unterbrechend mit der Choralmelodie »Jesus Christus, unser Heiland« einzufallen. Erst am Ende jedes der beiden Theile des Stückes vereint sich auch der chorus interveniens mit den übrigen Stimmen. Eine Instrumentalbegleitung ist dieser Motette nicht beigegeben. Der chorus superior beginnt mit einem Tonsatze, welcher durch Imitationen zwischen den beiden Oberstimmen einerseits und zwischen den beiden Unterstimmen andererseits polyphones Gepräge trägt. Mit dem abschliessenden Akkorde, dem kleinen Dreiklange auf d, erfolgt der Einsatz des unteren Chores, zu dem aber schon nach wenigen Takten der obere wieder hinzutritt. Der folgende Wechselgesang macht durch die kurzen Abschnitte der einzelnen Gruppen und die in Folge dessen nur geringen Abstände der Choreinsätze fast den Eindruck eines polyphonen achtstimmigen Satzes. Doch ist die Gliederung in zwei gesonderte Massen, einer aus der Oberstimme, der dritten Stimme und dem Basse des ersten Chores und einer aus der zweiten Stimme des chorus superior und dem vollständigen chorus inferior, deutlich erkennbar. Mit dem Wechsel der Taktart, die bisher zweitheilig war, treten beide Chöre zu vollen Akkorden zusammen. Nachdem am Ende dieser homophonen Stelle der ungerade Takt wieder in den geraden übergegangen ist, setzt mit dem Schlussakkorde, dem grossen Dreiklang auf d, die erste Zeile der Choralmelodie ein. In den sie beschliessenden grossen Dreiklang auf f tönt bereits der Anfang eines zunächst vom chorus superior allein intonirten Alleluja. Der zweite Chor löst darauf den ersten ab, um sich jedoch bald mit ihm zu voller Achtstimmigkeit zu vereinigen. Auf den Schluss der combinirten Hauptchöre fällt ein neuer Einsatz des chorus interveniens. Mit dem letzten Akkorde der zweiten Choralzeile nimmt der chorus inferior das Alleluja wieder auf,

macht jedoch bereits nach wenigen Takten dem superior Platz. Ein entsprechendes Alterniren der Stimmengruppen erfolgt nach der dritten Melodiezeile des Chorals. Nach der vierten dagegen spinnt der obere Chor den Faden des Stückes weiter. Seinen letzten Klängen mischt sich bereits der Anfang des chorus interveniens mit dem Kyrie eleïson des Chorals, dem sich bald das Alleluja des chorus inferior gesellt. Es folgt wiederum ein Wechselgesang der beiden Hauptchöre, bis sie zu einer einheitlichen Klangmasse verschmelzen. Schliesslich tritt auch noch der chorus interveniens hinzu und alle zwölf Stimmen vereint führen den ersten Theil mit der Cadenz d a zu Ende.

Der zweite Theil über den Text: »Quaero et non invenio eum« wird von den beiden Hauptchören gemeinschaftlich mit einem kurzen achtstimmigen Satze eingeleitet. Derselbe erregt durch Nachahmungen in den beiden oberen Stimmen des chorus superior und der zweiten Stimme des chorus inferior einiges Interesse. Daran knüpft sich ein vom oberen Chore eröffneter Wechselgesang der beiden Gruppen, bis sich dieselben wieder vereinigen. Nach dem Abschlusse der Hauptchöre auf dem grossen Dreiklange von a fährt der obere bis zum ersten Einsatze des chorus interveniens allein fort. Die drei Chöre alterniren nun ziemlich bis gegen Ende des Theils. Zuletzt verdichten sie sich, indem ihre Einsätze immer enger aneinander treten, zu einer geschlossenen Tonmasse und schliessen endlich das ganze Stück mit der Cadenz d a ab. Als Taktart ist während des zweiten Theiles die zweitheilige festgehalten. Die Tonart schwankt im ganzen Stücke, da bald die grosse Sexte h, bald die kleine Sexte b des Grundtons d sich geltend macht, zwischen d-dorisch und d-aeolisch. — Die sanfte, sehnsuchtsvolle Klage eines auf Erlösung harrenden gläubigen Herzens spricht aus diesen Tönen und giebt den Sinn der dem hohen Liede entnommenen Schriftworte passend und stimmungsvoll wieder.

In der Motette »Singet dem Herrn etc.« treten einander zwei vierstimmige Chöre gegenüber, deren höherer, der chorus superior, mit Zinken, Posaunen und Trompeten verschiedener Stimmlagen besetzt ist, während bei dem tieferen, dem chorus inferior, ausserdem noch Streichinstrumente zur Verwendung gelangen.

Ein unbegleiteter figurirter Gesang des oberen Chores eröffnet das Stück. In lebhaft dahinströmender Bewegung nehmen die vier Singstimmen, jede mit gleicher Selbstständigkeit, stellenweise in Motiven, welche den mit den Einleitungsworten der Motette beginnenden Choral aus den Frühlingsmaien anklingen lassen, an der thematischen Arbeit dieses Anfanges Theil. Mit dem Wechsel

des Taktes, der bisher zweitheilig war, vereinen sich unter dem Klange aller Instrumente beide Chöre zu einem achtstimmigen homophonen, nur durch wenige Durchgangsnoten in den Mittelstimmen belebten, Satze, dessen Harmonik sich in der ersten Hälfte nach der Oberquinte g wendet, um in der zweiten, entsprechenden nach der Grundtonart c-jonisch (dur) zurückzukehren. Nachdem an Stelle des dreitheiligen Taktes wieder der zweitheilige getreten ist, pausirt der untere Chor, löst aber bereits wenige Takte später den oberen ab. Darauf klingen alle Stimmen in einem polyphonen, an Nachahmungen eines durch rhythmisch-melodische Auflösung des grossen Dreiklanges gebildeten Motives reichen, achtstimmigen Tonsatze zusammen. Die Singstimmen des oberen Chores spinnen den Faden des Stückes unter Imitationen zwischen den beiden Oberstimmen und dem Basse weiter. Mit ihrem letzten Akkorde eröffnet der untere Chor einen kurzen Wechselgesang der beiden Gruppen. Nach Beendigung desselben fährt der obere Chor ohne Instrumente im dreitheiligen Takte fort, wird darauf vom unteren unterbrochen, vereint sich mit diesem und seinen Begleitstimmen und behauptet schliesslich wiederum allein das Feld. Noch einmal alterniren beide Chöre, dann unterbricht eine Sinfonia der Streichinstrumente den Gang der Singstimmen. Dieselbe trägt polyphonen und stellenweise durch Figuration, namentlich in den Violinen, etwas bewegteren Charakter. Daran anschliessend nimmt der unbegleitete obere Chor im dreitheiligen Takte den Gesang wieder auf. Dann übernimmt der untere Chor im zweitheiligen Takte die Fortsetzung. Ein Solotenor ruft jetzt mit einer ebenfalls durch Motivumbildung aus dem citirten Chorale gewonnenen melodischen Phrase die Worte »Lobet den Herrn mit Drommeten« dazwischen und es entfaltet sich, nur noch einmal durch den Sopran mit demselben Rufe unterbrochen, von allen Stimmen als Nachahmungsmotiv aufgenommen, unter Trompetengeschmetter in hellem Jubel der rhythmisch und melodisch aufgelöste c-dur Dreiklang. Darauf fährt der obere Chor allein fort, wird aber bald von der Oberstimme des unteren Chores unterbrochen, von der unter Posaunenschall die Worte »Lobet den Herrn« mit Posaunen intonirt werden. Schliesslich führen nach einem letzten kurzen Tonsatze des oberen Chores alle Stimmen vereint das Stück in glänzenden Akkorden zu Ende. —

Davon gänzlich verschieden sind die Töne, die Löwenstern in dem zwölfstimmigen »Deus misereatur nostri« anschlägt. Es ist ein frommes Gebet voll Andacht und Gottesfurcht, nicht ohne einen Anflug von Wehmuth, aber in milder und weicher Haltung. Seine Tonart hat mit Vorzeichnung eines b den Grundton g und zeigt neben äolischen Wendungen Züge des Dorischen und des Mixolydischen. Der obere Chor ist von Streichinstrumenten und

Orgel, der untere von Posaunen und Zinken begleitet. Dem mittleren Chore ist keinerlei Begleitung beigegeben. An Tuttistellen tritt noch ein aus Kapellstimmen gebildeter Chor zur Füllung und Verstärkung hinzu. Der Anfang des Stückes fällt den drei Unterstimmen des chorus inferior zu. Mit ihren letzten Klängen nimmt der obere Chor den Faden des Stückes auf, überlässt es jedoch nach einem Halbschlusse auf dem d-dur Dreiklange dem mittleren Chore (medius) ihn weiterzuführen. Ihm gesellen sich wenige Takte später die übrigen Vocal- und Instrumentalstimmen, um im Tutti das Stück bis zu einer Ganzschlusswendung nach dem c-dur Dreiklange fortzuführen. Ein Wechselgesang der drei Chöre in der Reihenfolge ihrer Tonlage setzt das Stück fort, bis die drei Gruppen wieder zu einer Klangmasse verschmelzen. An den Ganzschluss des Tutti knüpft sich mit geringen Aenderungen eine Wiederholung des vorigen Wechselgesanges. Darauf leiten die vereinten Chöre den harmonischen Gang des Stückes nach einer vollkommenen Cadenz auf dem d-dur Dreiklange. Der chorus medius bricht bereits auf dem Akkorde der Oberquinte, dem a-dur Dreiklange, ab, um nach einer halben Taktpause ohne die anderen Chöre in die Endharmonie derselben wieder einzusetzen. Auf seinen Schluss fällt der Beginn eines neuen, vom chorus superior eröffneten Wechselgesanges. Die Chöre sind zunächst in der Reihenfolge des ersten, dritten und zweiten, weiterhin aber in der durch ihre verschiedene Höhe gegebenen angeordnet. Das Stück hielt bisher die zweitheilige Taktart fest. Kurz vor dem Taktwechsel vereinen sich chorus superior und inferior, dann stimmt der obere Chor im dreitheiligen Takte ein Alleluja an, welches zunächst von allen drei Gruppen im Wechselgesange und zuletzt im Tutti weitergeführt wird. Das Tutti geht am Ende in den zweitheiligen Takt über, worauf chorus superior und inferior dem medius bei den Worten »Confiteantur tibi populi« allein das Feld überlassen. In den abschliessenden g-dur Dreiklang des medius setzt der obere Chor ein, macht jedoch bald wieder dem mittleren Platz. Ein kurzer Wechselgesang in der Reihenfolge des ersten, dritten und zweiten Chores, der vom chorus superior auf dem Schlusse des medius eröffnet wird und zuletzt in einen achtstimmigen Satz des combinirten oberen und unteren Chores ausläuft, leitet zu einem längeren, nur zweimal vorübergehend vom chorus superior unterbrochenen Tutti im dreitheiligen Takte über. Nachdem mit dem Endakkorde dieses Tutti wieder der zweitheilige Takt eingetreten ist, erklingt im unteren Chore eine sich in phrygischer Cadenz nach dem grossen Dreiklange auf a wendende Tonfolge, die vom oberen in der Oberstimme entsprechend, harmonisch aber bis auf den gleichen phrygischen Schlussfall mehrfach abweichend, beantwortet wird. Im folgenden Wechsel-

gesange der drei Gruppen gewinnt das Stimmengewebe durch die in der Kürze der einzelnen Abschnitte begründete enge Aufeinanderfolge der Einsätze beinahe den Anschein eines einheitlichen zwölfstimmigen Tonsatzes, verdichtet sich auch allmählich unter Zutritt der Kapellstimmen zu einer einzigen polyphonen Klangmasse. Darauf folgt eine Wiederholung des Alleluja und des sich unmittelbar im zweitheiligen Takte anschliessenden Abschnittes. Die weitere Fortsetzung fällt dem oberen Chore zu, dem sich bald die anderen nebst den Kapellstimmen gesellen. Mit dem Abschlusse dieses Tutti behauptet der chorus inferior allein das Feld, vereint sich jedoch schon nach wenigen Takten wieder mit den übrigen Stimmen. Der folgende Wechselgesang wird vom chorus superior eröffnet. In die letzten Harmonien des oberen Chores ertönen bereits die ersten Akkorde des unteren, der dann in gleicher Weise vom chorus medius abgelöst wird. Darauf alterniren die Chöre in der durch die Tonhöhe gegebenen Reihenfolge, bis zunächst chorus superior und medius und schliesslich sämmtliche Stimmen vereint erscheinen. Nach einem letzten Wechselgesange führen die Chöre zusammen und durch die Kapellstimmen verstärkt das Stück zu Ende.

Wie die Form der mehrchörigen Motette, ist auch die des Kirchenconcertes von Italien her nach Deutschland verpflanzt worden. Ludovico Viadana war es gewesen, der mit dieser Gattung von Tonstücken zuerst ans Licht trat. Nicht die Erfindung des Generalbasses, über dessen Ursprung bereits oben gesprochen wurde, macht Viadana zu einem Marksteine in der Musikgeschichte, es ist vielmehr die Form des Kirchenconcertes, der er diesen Platz verdankt. Ein sicheres Zeugniss, dass diese neue Compositionsgattung von Viadana erfunden ward, liegt in der Vorrede zu seinen 1602 veröffentlichten Concerten vor. Dort spricht er in der That von diesen als von seiner »Erfindung«. Er sagt dort u. a. nach Winterfelds Uebersetzung ». . . Die andere, weniger erhebliche Ursache, die mich veranlasst, diese meine Erfindung öffentlich zu machen, beruht auf dem grossen Beifall, den einige dieser Concerte bei vielen Sängern und Tonkünstlern fanden.« Auch der Titel der die Concerte als »versehen mit einem fortgehenden Basse und durch eine neue Erfindung für Cantoren und Organisten jeder Art geschickt« bezeichnet, dient als Beweismittel. Worin diese Erfindung bestand, geht aus dem weiteren Wortlaute der Rede hervor. Obgleich dieselbe vollständig in Winterfelds Gabrieli II pag. 59 ins Deutsche übersetzt wiedergegeben ist, mögen doch die betreffenden Stellen hier Platz finden. Es heisst dort: »Viele waren die Ursachen, welche mich bewogen haben, diese Art Concerte zu setzen. Eine der vornehmsten war die Bemerkung, dass, wenn ein Cantor drei, zwei Stimmen auch wohl eine einzige

zur Orgel wollte singen lassen, er sich genöthigt sahe, (da es an Tonstücken solcher Art fehlte) eine, zwei oder drei Stimmen dazu aus dem vorhandenen fünf-, sechs-, sieben- auch achtstimmigen Motett auszuwählen. Diese Stimmen jedoch standen mit den übrigen in dem genauesten Zusammenhange, durch Nachahmungen, Umkehrungen, Schlussfälle und so vieles Andere, was in der ganzen Art dieser Gesänge beruht. Für sich betrachtet, waren sie daher voll langer, wiederholter Pausen, ohne gehörige Schlussfälle, ohne angenehmen Gesang; sie zeigten nur geringe, wenig schmackhafte (melodische) Fortführung. Dazu kam noch die stete Unterbrechung der Worte, die in einzelnen Stimmen entweder ganz fehlten oder auf das Unangenehmste durcheinandergestellt waren. Alles dieses musste solche Art des Gesanges den Zuhörern unvollständig, ermüdend, ohne Anmuth, ja widrig erscheinen lassen, der Unannehmlichkeit für die Sänger bei Ausführung des Gesanges nicht zu gedenken. Lange habe ich über diese Schwierigkeiten nachgedacht, diese auffallenden Uebelstände zu heben gesucht, und Gott sei gedankt! ich glaube durch die Composition dieser meiner Concerte endlich das rechte Mittel dafür gefunden zu haben. Sie sind nicht allein für jede einzelne der vier Singstimmen gesetzt, sondern auch für jede derselben gleich und ungleich gepaart und in mannigfacher Verbindung bis zu drei und vier Stimmen, damit einem jeden Sänger Genüge geschehe, ein jeder etwas nach seinem Geschmacke und seiner Bequemlichkeit vorfinde, dessen Ausführung ihm Ehre bringen könne. Auch werdet Ihr deren finden, die auf verschiedene Weise für Instrumente gesetzt sind, damit die Erfindung um so vollkommener, die Concerte um so mannigfaltiger und besser ausgestattet seien. Ich habe allen Fleiss angewendet, Pausen zu vermeiden, wo nicht die Anlage und Eigenthümlichkeit der Gesänge es zuliess; im Gesange habe ich das Gefällige, Anmuthige, die gute Fortführung zu erreichen gesucht etc. . . .«

Nach diesen Angaben Viadanas sind also von der Orgel begleitete Einzelgesänge, Duette, Terzette u. s. w. das Wesentliche dieser neuen Compositionsgattung. Da bei der Vereinigung mehrerer Solostimmen jedem der Sänger Gelegenheit geboten werden sollte mit seinen Fertigkeiten hervorzutreten, so fand gewissermassen ein Wettstreit zwischen den einzelnen Stimmen statt, ein Umstand, welchem die Stücke den Namen Concerte verdanken. Um eine etwa entstehende Monotonie zu vermeiden, werden bei weiterem Ausbau der Form kurze Chorparthien zwischen die einzelnen Abschnitte eingeschaltet. In den meisten Fällen ist diesen Stücken ausser dem auf der Orgel auszuführenden Continuo, noch eine reiche Instrumentalbegleitung beigegeben. Die Gründe dazu sind in den oben citirten Worten Viadanas angegeben.

Von den in Bohns Handschriftenkatalog unter Löwenstern aufgeführten Compositionen gehören elf dieser Kategorie von Tonstücken an. Bei vieren davon ist es zweifelhaft, ob sie von Löwenstern herrühren. Sie sind unter seinem Namen angegeben, weil sie auf Melodien aus seinen Frühlingsmaien zurückzuführen sind, stammen aber möglicherweise von einem anderen Tonsetzer, der die geistlichen Lieder nur bearbeitete und für seine Zwecke zurechtstutzte. Es sind Bearbeitungen der Melodien zu: »Nun preiset Alle« (Frühlingsm. 12 ms. mus. 321), ferner zwei Bearbeitungen der Melodien zu »Jesu, meine Freud und Wonne« (Frühlingsmaien 15 ms. mus. 71, 1. 2) und eine der Melodie zu »Wer in unsern Christenorden« (Frühlingsm. 16, ms. mus. 71, 3). Ausserdem liegen noch die Concerte »Nun danket alle Gott« (XXXVIII, 15), »Kommet her, lasst uns den Herren loben« (XXXVIII, 16), »Danket dem Herrn, predigt seinen Namen« (168 b), »Kommet herzu, lasst uns dem Herrn frohlocken« (168 f), »Lobe den Herrn, meine Seele« (168 g), »Triumphatorem cantate« (168 i), »Veni sancte spiritus« (168 k) und »Wohl dem, der den Herrn fürchtet« (168 l) vor. Es sind, wie schon die Anfangsworte der Texte erkennen lassen, grösstentheils Dank- und Lobgesänge. Die Form des Kirchenconcerts, bei der es nicht zum geringsten auf die Entfaltung von Glanz und Pracht ankommt, war daher von Löwenstern nicht ohne Grund gewählt worden. Dem Wesen der Compositionsgattung gemäss wechseln also in ihnen Chöre mit Einzelgesängen, Zwiegesängen und mehrstimmigen Stellen der Solostimmen. Ebenso ist, wie wir gesehen haben, eine mehr oder minder reiche Instrumentalbegleitung in der Form begründet.

Die Chöre der Löwenstern'schen Kirchenconcerte haben in ihrem Aufbau mit denen seiner grösseren Motetten vielfache Aehnlichkeit. Auch hier theilen sich die acht oder zwölf betheiligten Chorstimmen in zwei oder drei Gruppen, die bald im Wechselgesange einander gegenübertreten, bald eine einzige Klangmasse bilden. In den meisten Fällen treten zur Erhöhung der Tonfülle noch Kapellstimmen an den Tuttistellen hinzu. —

Die Partien der concertirenden Solostimmen sind in melodischer Beziehung nicht uninteressant. Sie lassen eine ziemlich ausgeprägte Gliederung des Satzbaues, die sich in der Bildung melodischer Sequenzen oder regelmässiger rhythmischer Perioden und dergleichen äussert, erkennen. Die mehrstimmigen concertirenden Stellen zeichnen sich nicht selten durch eine grössere Selbstständigkeit der Stimmführung aus, als sie sich in den Chören findet. Sie gewinnen dadurch das Gepräge einer freieren entwickelteren Polyphonie, die noch durch reiche und lebhafte Figuration erhöht wird. Die Stimmen ergehen sich in Nachahmungen, nehmen hin und wieder

canonische Anläufe und bieten in ihren mannigfaltigen Combinationen vielfache und interessante Abwechselung. —

Die Instrumentalbegleitung, zu welcher Löwenstern, wie in den Motetten, Streichinstrumente, von Blasinstrumenten Posaunen, Trompeten und Zinken und den auf der Orgel auszuführenden Continuo verwendet, dient in den Chören der Hauptsache nach zur Verstärkung der Singstimmen. Meist tritt die eine Gruppe mit den Streichinstrumenten in Verbindung, während sich der anderen die Bläser gesellen. In den Concerten »Nun danket alle Gott« und »Kommet herzu, lasst uns den Herren loben« ist die Begleitung spärlicher. Im ersteren ist nur Continuo, im letzteren sind ausserdem noch zwei Violinen für die beiden Oberstimmen des höheren Chores und die concertirenden Stellen.

Die concertirenden Stellen sind in sehr vielen Fällen nur vom Continuo begleitet. Er dient den Singstimmen gewissermassen als harmonische Grundlage. Wo aber noch andere Instrumente hinzutreten, gewinnt die Begleitung grössere Bedeutung. Sie ist selbstständig geführt und bildet nicht selten polyphone Tonsätze. In einzelnen Concerten finden sich sogar instrumentale Einleitungen und Zwischenspiele. —

Zu Tonarten hat Löwenstern in fünf Fällen eine weiche auf g, in vier Fällen eine harte auf g und zweimal eine harte auf c verwendet. Die beiden Bearbeitungen zu »Jesu, meine Freud und Wonne«, ferner die Stücke »Nun danket alle Gott«, »Kommet her, lasst uns den Herren loben« und »Lobe den Herrn, meine Seele« haben den Grundton g mit kleiner Terz im Hauptdreiklange. Am Anfange ist bei ihnen ein b vorgezeichnet. Man würde sie haben als Dorisch des weichen Systems bezeichnen können, wenn nicht der häufige Wechsel zwischen grosser und kleiner Sexte das hauptsächlichste Unterscheidungsmerkmal zwischen Dorisch und Aeolisch stark verwischte. Mit grosser Terz ist g Grundton in den Stücken »Danket dem Herrn, predigt seinen Namen« und »Wohl dem, der den Herrn fürchtet«. Obwohl die Tonart durch die kleine Septime f vielfache Züge des Mixolydischen aufweist, ist doch der Charakter dieses Kirchentones in Folge des häufigen Auftretens der grossen Septime fis nicht durchgängig festgehalten. Die Tonart der Concerte: »Kommet herzu, lasst uns dem Herrn frohlocken« und »Triumphatorem cantate« hat bei grosser Terz des Hauptdreiklanges c zu ihrem Grundtone. Nur einzelne concertirende Stellen des ersteren nehmen vom grossen Dreiklange auf g ihren Ausgang, halten ihn jedoch nicht als harmonisches Centrum fest, sondern wenden sich schliesslich wieder dem Hauptakkorde des Ganzen zu. —

Eine genauere Betrachtung einiger dieser Stücke wird das Bild, welches eben von ihnen in Umrissen entworfen wurde, vervollstän-

digen. Es seien zu diesem Zwecke wegen ihres grösseren Umfanges, ihres bedeutenderen Inhaltes und auch der grösseren Selbstständigkeit, welche die Instrumentalbegleitung in ihnen gewinnt, die Concerte: »Danket dem Herrn, prediget seinen Namen«, »Veni sancte spiritus«, »Wohl dem, der den Herrn fürchtet«, »Kommet herzu, lasst uns dem Herrn frohlocken« und »Triumphatorem cantate« gewählt.

Das Concert »Danket dem Herrn« wird mit einer während der ersten Takte fugirten, später homophonen Sinfonia von Streich-Instrumenten im zweitheiligen Takte eingeleitet. Nach dem Einzelgesange eines Tenors setzt ein aus dem achtstimmigen Chor, Violinen, Zinken und Kapellstimmen gebildetes, im dreitheiligen Takte gehaltenes Tutti ein, das im Verlaufe des Stückes mehrmals wiederkehrt. Damit wechseln Episoden verschiedener Art, bald concertirende Stellen, bald Chöre anderer Taktart und anderen Inhalts. Zunächst ist ein Zwiegesang von Sopran und Tenor zwischen das Tutti und seine Wiederholung eingeschoben. Beim zweiten Male knüpft der vierstimmige Gesang eines Alts, zweier Tenöre und eines Basses im geraden Takte an das Tutti an. Darauf leitet in derselben Taktart ein Chor wieder in das Tutti zurück. Es erscheint diesmal mit einem verlängerten Schlusse, welcher den dreitheiligen Takt mit dem zweitheiligen vertauscht. Der nächsten und letzten Wiederholung geht ein Duett zwischen Tenor und Bass voraus. Dann führen ein Zwiegesang von Bässen, ein Duett von Sopranen, eins von Tenören, ein neuer Chorsatz und ein Zwiegesang von Tenor und Bass, sämmtliche im geraden Takte, das Stück weiter. Noch einmal alle Stimmen vereinend klingt es in derselben Taktart aus. — Die einleitende Sinfonia des vorigen Stückes wird in gleicher Eigenschaft bei dem Concerte »Veni sancte spiritus« verwendet. An diese Sinfonia knüpft ein vom Continuo begleiteter Tenor, dem sich gegen Ende seines Gesanges eine Altstimme gesellt, an. Nach dem Uebergange des zweitheiligen Taktes in den dreitheiligen setzt der Chor, der sich weiterhin in zwei vierstimmige Gruppen, in eine obere durch Streichinstrumente und eine untere durch Posaunen verstärkte, gliedert, mit allen seinen Stimmen ein. Ein vierstimmiger Satz der Posaunen im graden Takte führt zu einem von zwei Sopranen und einem Alte intonirten dreistimmigen Gesange, dessen beide Oberstimmen einander häufig im Einklange nachahmen. Zu der in den Schluss des Terzettes einsetzenden Bassstimme tritt bald, anfangs mit Imitationen im Einklange eine zweite Stimme derselben Gattung. Beide Bässe singen bis zum folgenden Solo des Tenors gemeinsam. Der Tenor bildet abermals den Vorläufer eines Tutti im dreitheiligen Takte. Darauf behauptet der Chor, bald in voller Besetzung, bald in seine beiden Hälften getheilt bis zu Ende das Feld. Die obere Hälfte, deren tiefste Stimme hier und über-

all, wo diese Gruppe im weiteren Verlaufe des Stückes allein auftritt, vom concertirenden Tenor gebildet, hingegen, wo noch die untere Hälfte hinzutritt, vom Tenor in der höheren Octave verdoppelt wird, nimmt den Faden des Stückes im Anschlusse an das Tutti mit einem Alleluja im zweitheiligen Takte auf. Die untere Gruppe antwortet in fast denselben harmonischen und melodischen Wendungen. Dann stimmt das gesammte Klangmaterial in das Alleluja ein. Den oberen Stimmen, die mit Nachahmungen im Einklange (Sopran und Alt), in der Quinte (Tenor) und in der tieferen Doppeloctave (Bass) einsetzen, fällt die Fortsetzung zu. Sie werden von den unteren abgelöst, um jedoch bald wieder mit ihnen zum Tutti zu verschmelzen. Zuletzt wird das Alleluja bis auf einen verlängerten Schluss ziemlich notengetreu wiederholt. — Bei dem Concerte »Wohl dem, der den Herren fürchtet« macht ein Zwiegesang einander bald im Einklange, bald in der Quinte, nachahmender Bässe im zweitheiligen Takte den Anfang. Der folgende Chor wird von den Sopranen der beiden vierstimmigen, in der Tonhöhe ziemlich gleichen Gruppen noch in derselben Taktart eröffnet. Erst nach dem Taktwechsel betheiligen sich auch die übrigen Stimmen und nun kommt es zu einem Wechselgesange der beiden Gruppen, die, nachdem sie bereits in der Mitte des Abschnittes vorübergehend zusammengetreten waren, sich zuletzt wiederum zum Tutti vereinigen. Einem an interessanten imitatorischen Wendungen reichen Gesange zweier concertirender Tenöre folgt eine Wiederholung des vorigen Chors, die dann mit einem neuen Chorsatze der beiden bald alternirenden, bald combinirten Gruppen fortgesetzt wird. Zwei concertirende Altstimmen führen mit Nachahmungen im Einklange, nur einmal zwei Takte nach ihrem Einsatze in der Quinte, das Stück weiter. Sie kommen, kurz vor Schluss ihres Zwiegesanges in Terzenparallelen geführt, mit einer vollkommenen Cadenz auf dem g-dur Dreiklange zur Ruhe, um darauf dem Chore, der zunächst im dreitheiligen Takte, später im zweitheiligen, längere Zeit das Feld behauptet, Platz zu machen. Der Chor knüpft an das Duett der Alte mit einem dem ersten ähnlichen Wechselgesange an, bricht jedoch bald damit ab, singt dann, bis zum Taktwechsel beide Gruppen vereinend, weiter und leitet schliesslich mit einem neuen Wechselgesange, der wegen der engen Aufeinanderfolge der Choreinsätze fast den Anschein eines achtstimmigen Tonsatzes erhält, und sich zuletzt zum Tutti verdichtet, zu dem folgenden Duett zweier concertirender Soprane über. Nach demselben, das reich an Nachahmungen im Einklange ist, macht ein Alleluja der anfangs alternirenden, in den Oberstimmen fugirten, weiterhin aber combinirten Gruppen den Beschluss. — Während eine milde, friedliche Seelenruhe die Grundstimmung dieses Concertes bildet, hat Löwen-

stern in den Concerten »Kommet herzu, lasst uns dem Herrn frohlocken« und »Triumphatorem cantate« den Schwerpunkt auf Entfaltung einer glänzenden Tonfülle, namentlich in den Chorpartien, gelegt. Das Concert »Kommet herzu« beginnt im zweitheiligen Takte mit einem vom Continuo begleiteten Tenorsolo, nach dessen Abschluss der Chor im dreitheiligen Takte einsetzt. Ein chorus superior mit Streichinstrumenten, nämlich drei Violinen und Contrabass, alternirt zunächst mit einem von Posaunen gestützten chorus inferior. Beide vereinen sich schliesslich zum Tutti, um aber bald wieder mit veränderter Taktart auseinanderzutreten. Obwohl die Choreinsätze in sehr kurzen Abständen erfolgen und sich die beiden Gruppen stellenweise vereinen, bleiben immerhin die gesonderten Theilchöre deutlich unterscheidbar. An dieser Stelle interessiren die Streichinstrumente durch eine kleine rhythmische Abweichung von den Singstimmen. Während in diesen das dritte und vierte Viertel jedes Taktes in kleinere Theile zerfällt, erscheint in den Instrumenten das zweite zerlegt. Dadurch wird ein Schein von Polyrythmik hervorgerufen. Das Tutti übernimmt im dreitheiligen Takte die Fortsetzung. Nach einer vollkommenen Cadenz auf dem c-dur Dreiklange intonirt die obere Stimmgruppe ein Alleluja, das von der unteren fortgeführt wird und zuletzt in ein Tutti ausläuft. Der Takt bleibt durchweg dreitheilig. Die beiden oberen Violinen weichen zu Anfang des Alleluja von den Singstimmen ab. Während im ersten Takte der Sopran die halbe Note $\overline{e}$ dreimal wiederholt, schreitet die erste Violine zunächst von dem Viertel $\overline{e}$ durch das gleichwerthige $\overline{f}$ nach der halben Note $\overline{g}$ und von da nach der halben Note $\overline{e}$ zurück. Im folgenden Takte wird dies Motiv von der zweiten Geige in der Quinte nachgeahmt, während die erste seine Umkehrung entgegensetzt und die beiden Singstimmen je eine Note im Werthe eines vollen Taktes aushalten:

Sopr.	$\overline{e}$	$\overline{e}$	$\overline{e}$	$\overline{d}$
Alt	$\overline{c}$	$\overline{c}$	$\overline{c}$	$\overline{h}$
Violine I	$\overline{e}\,\overline{f}$	$\overline{g}$	$\overline{e}$	$\overline{d}\,\overline{c}\;h\;\overline{d}$
Viol. II	$\overline{c}$	$\overline{c}$	$\overline{c}$	$h\,\overline{c}\;\overline{d}\;h$

Ein vom Streichquartett und dem Continuo begleitetes Sopransolo schliesst sich an. Es nimmt vom g-dur Dreiklange seinen Ausgang, lässt ihn jedoch, da fortwährend die kleine Septime f auftritt, nicht als harmonisches Centrum erscheinen, sondern wendet sich wiederholt und am Schlusse ganz ausgesprochen dem grossen Dreiklange auf c zu. Der Tonsatz der begleitenden Streichinstrumente zeigt überwiegend geschlossene Akkordfolgen. Nur an wenigen Stellen trägt er etwas bewegteren Charakter; einmal nehmen sogar Oberstimme und Bass einen imitatorischen Anlauf. Die Singstimme entnimmt ihre Intervalle nicht durchgängig der ersten Violine, son-

dern lehnt sich bald an die eine, bald an die andere der oberen Begleitstimmen an, oder ist völlig unabhängig von ihnen. Das Motiv einer aufsteigenden Quarte bildet einen Hauptbestandtheil dieses Sopransolos. Es wird innerhalb dieses Abschnittes mehrmals sequenzartig wiederholt. Die Fortsetzung bildet mit einzelnen Abweichungen eine Wiederholung des vorhergehenden Chorsatzes. Die Aenderungen erstrecken sich auf die Rhythmik seines letzten im zweitheiligen Takte gehaltenen Abschnittes. Die Rhythmen der beiden Chöre sind hier mit einander vertauscht worden. Es folgt ein Zwiegesang zwischen Sopran und Tenor, die vom Streichquartett und vom Continuo begleitet werden. Harmonisch erscheint, vorübergehende Wendungen nach a und d ausgenommen, bald der g-dur Dreiklang, bald der c-dur Dreiklang als Mittelpunkt, bis beim Einsatze des nächsten Chores die Beziehung auf c wieder deutlicher wird. Die Melodie weist abermals häufig sequenzartige Bildungen auf. Der Sopran wirft Fragen auf, welche vom Tenor beantwortet werden. Bezüglich des Tonsatzes der begleitenden Stimmen gelten dieselben Bemerkungen wie bei dem oben analysirten Sopransolo. Die Streichinstrumente überlassen, wo der Tenor allein singt, ausschliesslich dem Continuo die Begleitung. Frage und Antwort zwischen Sopran und Tenor wiederholen sich dreimal. In die Schlussworte der letzten Antwort des Tenors setzt der Alt des zweiten Chores mit dem Jubelrufe »Victoria« ein, der bald auch von den übrigen Stimmen der unteren Gruppe aufgenommen wird. Nachdem auch der obere Chor hinzugetreten ist, sind die beiden Klanggruppen zunächst deutlich unterscheidbar, wenn auch in engster Verkettung gehalten. Sie verschmelzen schliesslich vor dem Uebergange des zweitheiligen Taktes in den dreitheiligen auf kurze Zeit, treten indess mit Eintritt des Tripeltaktes wieder auseinander. Erst der Schluss des Chorsatzes vereint sie wieder zum Vollklange. Das Stück wird nun mit einem Zwiegesange zwischen Sopran und Tenor, der textlich und musikalisch als Fortsetzung des oben analysirten erscheint, weitergeführt. Wiederum findet ein Frage- und Antwortspiel der Singstimmen statt. Darauf wird das Stück von einem grösseren Chorsatze, der nicht mehr viel Neues bringt, sondern hauptsächlich aus den Wiederholungen und Varianten der früheren Chorsätze besteht, auf dem c-dur Dreiklange abgeschlossen. Die Composition entfaltet in den Chorsätzen einen dem Sinne des Textes entsprechenden Glanz. Die Pracht des Vollklanges wird in den Tutti noch durch zwei Cornettstimmen, die meist als Verdoppelung von Sopran und Alt des oberen Chores auftreten, erhöht. Die concertirenden Stellen tragen einen feierlichen und andächtigen Charakter. — Das Stück wird von dem Concerte »Triumphatorem cantate« an Glanz und Pracht noch übertroffen. Löwenstern be-

dient sich darin zweier Stimmengruppen, deren obere von Streichinstrumenten und deren untere von Posaunen begleitet wird. Ausserdem sind ein Continuo und für die Tutti Kapellstimmen beigegeben. Das Concert liegt in doppelter Fassung, einer längeren und einer kürzeren vor. Es beginnt im geraden Takte mit einer Sinfonia bezeichneten Instrumentaleinleitung, die zunächst vom Posaunenchor intonirt und mit dessen Halbschlusse auf dem c-dur Dreiklange von den Streichinstrumenten aufgenommen wird. Der Bass der Streichinstrumente stimmt in den ersten Takten mit dem Posaunenbasse überein. Dem Charakter der Bläser entspricht die feierlich ernste Haltung und würdevolle Ruhe des ersten Absatzes, wogegen mit dem Eintritt der Streichinstrumente regeres Leben und reichere Beweglichkeit Platz greift. Die Sinfonia leitet zu einem nur vom Continuo begleiteten Zwiegesange eines Alts und eines Tenors. Zum Tenor, der im dreitheiligen Takte einsetzt, gesellt sich mit dem Wechsel der Taktart eine Altstimme, deren kurze auf einer rhythmischen Zerlegung des c-dur Dreiklanges basirende Motive vom Tenor stets eine halbe Note später imitirt werden. Nach Schluss dieses Duetts setzt die ganze Klangmasse im dreitheiligen Takte mit vollen Akkorden ein. Das Tutti schliesst mit einer Wendung nach dem g-dur Dreiklange mittelst seiner Oberquinte d fis a im zweitheiligen Takte ab. Darauf ergreift zunächst ein Tenor unter Beibehaltung der zweitheiligen Taktart ein kurzes durch Akkordbrechung gewonnenes Motiv, das er wenige Takte später wiederholt, dann an zwei Soprane abgiebt, bis es schliesslich von allen drei Stimmen aufgenommen in Nachahmungen auftritt. Ein zweiter Tenor, ein Alt und ein Bass, vervollständigen als homophone dreistimmige Gruppe, indem sie theils die Pausen zwischen den einzelnen Motiveinsätzen ausfüllen, theils mit den anderen Stimmen vorübergehend verschmelzen, den Tonsatz. Ein Tutti setzt das Stück im dreitheiligen Takte fort. Mit dem Taktwechsel beginnt ein kurzer vom zweiten Chore eingeleiteter Wechselgesang, der zu einem vom Continuo begleiteten Concerte zwischen Alt und Tenor überleitet. Der Tenor beginnt auftaktig mit dem Motive aus dem ersten Zwiegesange des Stückes. Einen vollen Takt später setzt der Alt ein und nun ergehen sich die beiden Stimmen in einem interessanten zweistimmigen Tonsatze. Der Tenor imitirt in freier Weise die melodischen Wendungen des Alts oder vereinigt sich mit ihm zu homophonem Gesange. An einigen Stellen dieses Zwiegesanges wird der Versuch gemacht, den Klang der Pauken und Trompeten durch die Singstimmen nachzuahmen. Die kürzere Bearbeitung lässt diese Spielerei fort und bringt das Duett in knapperer Fassung. Im Anschlusse daran intoniren ein Tenor und zwei im Einklange singende Soprane abwechselnd ein durch rhythmische Zerlegung eines Tones gebildetes

Motiv, während eine dreistimmige aus Alt, Tenor und Bass gebildete homophone Gruppe zur Füllung und Unterlage dient. Der Tonsatz zeigt vielfache Verwandtschaft mit dem nach dem ersten Tutti geschilderten. Darauf wird das Stück durch zwei vom Continuo begleitete Sopranstimmen fortgesetzt. Dieselben sind in der längeren Bearbeitung unisono geführt, während die kürzere an dieser Stelle einen zweistimmigen Satz aufweist. Der Takt bleibt längere Zeit zweitheilig, wird dann dreitheilig und wechselt erst wieder am Schlusse des Zwiegesanges. Von hier an sind beide Fassungen in vielem verschieden. Die kürzere wird mit einem Zwiegesange des Alts und Tenors fortgesetzt. Der Tenor beginnt allein im dreitheiligen Takte; mit dem Taktwechsel setzt der Alt ein und beide Stimmen duettiren nun, einander wiederholt nachahmend, bis zum Eintritt des Chores. Das folgende Tutti entspricht in der Hauptsache dem ersten des Stückes. Dann folgt noch ein kurzes zweistimmiges Sätzchen zwischen Alt und Tenor, worauf der Choral »Heut triumphiret Gottes Sohn«, von der ganzen Klangmasse angestimmt, das Stück zu Ende führt. Wesentlich anders ist die längere Fassung. In ihr setzen nach dem Abschlusse der beiden concertirenden Soprane die beiden Alte, die beiden Tenöre und die beiden Bässe, sämmtlich unisono mit der ersten Zeile des Chorals »Nun lob mein' Seel den Herren« ein. Die concertirenden Soprane nehmen nach der letzten Note der Choralzeile ihren Gesang wieder auf. Dasselbe geschieht nach der zweiten Choralzeile, wogegen nach den folgenden stets ein Sopran und ein Tenor concertiren. Diese kurzen Zwiegesänge ähneln einander sehr. Sie sind in freier Polyphonie gehaltene Tonsätzchen, die im zweitheiligen Takte beginnen, aber stets in den dreitheiligen auslaufen. Zur Begleitung dient, wie bei allen concertirenden Stellen dieses Stückes nur der Continuo. Nach dem Schlusse des letzten Zwiegesanges wird die einleitende Sinfonia wiederholt. Erst jetzt bringt die längere Fassung den Zwiegesang, welcher auf das bei den Bearbeitungen gemeinsame Duett der Soprane folgt. Der Rest entspricht dann der kürzeren Fassung.

Blicken wir, nunmehr am Ende unserer Betrachtungen, noch einmal auf die gesammte Compositionsthätigkeit Löwensterns zurück, so ergiebt sich, dass er zwar kein bahnbrechender Neuerer, aber doch eigenartig genug ist, um die ihm gewidmete Zeit und Aufmerksamkeit zu rechtfertigen. Wir sehen in ihm vier Strömungen sich vereinen. Indem das protestantische Kirchenlied, das Drama mit Chören, die mehrchörige Motette und das Kirchenconcert in ihm einen beachtenswerthen Vertreter fand, sehen wir ihn be-

herrscht von dem Geiste einer neuen Zeit, die in Deutschland mit der Reformation, in Italien mit der Wiederbelebung der Antike ihren Anfang genommen hatte. Wir sehen ihn in seinen geistlichen Liedern angeregt von den reformatorischen Bestrebungen auf religiösem Gebiete, sehen in seiner Judith die Einflüsse seines Umganges mit literarisch hervorragenden Männern und sehen ihn in den Motetten und Concerten im vollen Besitze der Errungenschaften und Fortschritte, denen seit dem 17. Jahrhundert die Musik ihre Weiterentwickelung verdankt. — Als Harmoniker verräth Löwenstern überall die Einflüsse der venetianischen Schule. Chromatiker in dem Sinne eines Cyprian de Rore oder gar eines Gesualdo di Venosa ist er nicht, steht vielmehr auf dem Standpunkte der erweiterten Diatonik eines Giovanni Gabrieli. Allzu gewagte chromatische Experimente hätten sich auch wohl kaum mit dem streng kirchlichen Charakter seiner Compositionen vertragen. So verschmäht es denn Löwenstern, obwohl die Erhöhung oder Erniedrigung jedes beliebigen Tones der diatonischen Scala nichts mehr neues und unbekanntes war, von diesem Hilfsmittel in seiner ganzen Ausdehnung Gebrauch zu machen. Andere chromatische Töne als cis, fis, gis, b und es würde man vergeblich in seinen Compositionen suchen. Löwenstern beschränkt sich also auf die Einführung des Subsemitoniums in die Octavgattungen, mit Ausnahme der phrygischen, und die Erniedrigung des h in b, sowie des e in es, wie sie sich durch Transposition der Kirchentöne in die Unterquarte bei vorgezeichnetem b ergeben.[1])

---

[1]) Die Einführung des Subsemitoniums, dass ist des Unterhalbtones vor dem Grundtone, hat ihre Ursache in einer doppelten Erkenntniss. Einmal hatte man die schlusskräftige Wirkung des Halbtonschrittes an der jonischen Tonreihe, der er ja an ihrem Ende eigenthümlich ist, erfahren und dann war es noch in höherem Grade ein harmonischer Gesichtspunkt, der dabei in Betracht kommt. Es ist dieser Punkt schon flüchtig bei der Charakteristik der venetianischen Schule berührt worden. Hatte erst einmal die harmonische Auffassung der Zusammenklänge Platz gegriffen, so konnten bei einiger Beobachtung nicht die Beziehungen entgehen, welche jedem Durdreiklange zu denen seiner Ober- und Unterquinte innewohnt. Namentlich die befriedigende Wendung von dem harten Dreiklange der fünften Stufe zur ersten Stufe der Tonart musste auffallen. Von den Kirchentönen hatte aber nur der jonische einen harten Oberdominantdreiklang, bei den übrigen finden sich auf der fünften Stufe Dreiklänge mit kleiner Terz. Wollte man daher auch für ihre Oberdominanten den Durdreiklang gewinnen, so blieb nichts übrig, als diese Terz zu erhöhen. Nur die phrygische Tonreihe liess eine derartige Erhöhung nicht zu. Der Dreiklang ihrer fünften Stufe enthält keine reine Quint, steht also mit der ersten in keiner Beziehung. Die Wendung V I wird dadurch unmöglich und so erscheint auch die Erhöhung der Terz in diesem Falle nicht zulässig, weil kein Grund dazu vorhanden ist. Dagegen wird bei den übrigen

Die bei Löwenstern zur Verwendung gelangenden Harmonien sind hauptsächlich Dreiklänge, meist in der Grundstellung, seltener in der ersten und nur in ganz vereinzelten Ausnahmen als zweite Umkehrung. Frei einsetzende dissonirende Akkorde sind ganz vermieden. Dissonanzen erscheinen bei Löwenstern als diatonische Durchgänge, als vorbereitete Vorhalte, als Wechsel- und als Nebennoten. Die Vorhalte sind meist Quarten vor der Terz, oder Septimen vor der Sext, erscheinen jedoch auch in den durch Umkehrung dieser Intervalle sich ergebenden Formen, wie z. B. wiederholt im Basse der Motette »Der Gerechte kommt um« als Sekundenvorhalte. In den concertirenden Partien ist der Gebrauch der Dissonanzen wesentlich freier wie in den Chorsätzen. Die Stimmführung: Ten. 1 a a b c̄ | d̄ c̄ b, Ten. 2 d̄ c̄ b | a g, die dem Tenorduett des Concerts »Lobe den Herrn, meine Seele« entnommen ist, möge als Beispiel dienen. Sie ergiebt sich aus der canonischen Führung der Singstimmen. Oft fallen mehrere Vorhaltsdissonanzen oder in solchen Fällen gewöhnlich unter einander consonirende Durchgangsnoten zusammen. Das gleichzeitige Auftreten von harmoniefremden Tönen verschiedener Art führt häufig zu scheinbar verwickelter Stimmführung und anfänglich befremdenden Gebilden von Zusammenklängen, die indess in der betreffenden Combination ihre Erklärung finden. — Der Satz Löwensterns weist nicht selten beträchtliche Härten auf. Vorhalte, deren Auflösungen bereits in anderen Stimmen anticipirt sind, Quinten und Oktavenparallelen fallen vielfach unangenehm auf. Wenn z. B. im fünften Takte vor Schluss des »Deus misereatur nostri« vom Soprane des oberen Chores die halbe Note ḡ als Vorhalt ergriffen wird und dazu im Tenor f̄is erklingt, das in Viertelbewegung durch ḡ nach ā fortschreitet, mit dessen Eintritt sich der Vorhalt des Soprans nach f̄is auflöst, so

---

Tonreihen die kleine Septime zur grossen. Dadurch fällt bei dem Mixolydischen das Merkmal fort, welches es vom Jonischen unterscheidet. Aber auch das Aeolische und Dorische fallen nunmehr zusammen, da die Erhöhung der siebenten Stufe im Aeolischen, um einen übermässigen Schritt zu vermeiden, eine Erhöhung der sechsten erfordert. Die Erhöhung kann ohne Weiteres eintreten, weil dazu kein neuer chromatischer Ton erforderlich ist, derselbe vielmehr in der Erhöhung der siebenten Stufe des Mixolydischen bereits gegeben ist. Dadurch wird in der aeolischen Tonart die kleine Sexte zur grossen, das Unterscheidungsmerkmal zwischen Dorisch und Aeolisch fällt also weg. Die Erniedrigung des e zu es wird zur Nothwendigkeit, wenn in dem nach der Unterquarte transponirten System eine Ausweichung in das genus molle eintritt. Das b, welches in diesem Falle beim unveränderten System diese Ausweichung bewirkte, musste in der Transposition zu es werden. —

ist davon keine besonders schöne Klangwirkung zu erwarten: $\left(\begin{matrix}\overline{g} & \overline{fis} \\ \overline{fis} & \overline{a}\end{matrix}\right)$. Aehnliches weisen das kleine achtstimmige Halleluja etwa in der Mitte und im vorletzten Takte und das Concert »Lobe den Herrn, meine Seele« an zwei Stellen auf. Im Halleluja trifft beide Male die Vorhaltsnote $\overline{g}$ der zweiten Violine mit der im Soprane bereits erfolgten Auflösung $\overline{fis}$ zusammen: $\left(\begin{matrix}\overline{g} & \overline{g} & \overline{fis} \\ g & fis & fis\end{matrix}\right)$. In dem erwähnten Concerte anticipirt im ersten Falle der zweite Alt, im anderen der zweite Tenor die Auflösung einer im ersten Alte vorgehaltenen Note: $\left[\text{I.}\left(\begin{matrix}\overline{g} & \overline{fis} \\ fis & g\end{matrix}\right), \text{II.}\left(\begin{matrix}\overline{g} & fis & \overline{g} \\ fis & d. & d.\end{matrix}\right)\right]$. Die an der ersten Stelle nebenbei entstehenden Einklangsparallelen sind dadurch zu erklären, dass der zweite Alt hier nur als Verdoppelung des ersten aufzufassen ist. Ueberhaupt dürfen die häufig auftretenden Parallelen vollkommener Consonanzen nicht in allen Fällen als Verstösse gegen die Reinheit des Satzes angesehen werden. Es war bei den besten Meistern der damaligen Zeit gebräuchlich, Quinten-Parallelen namentlich in mehr als vierstimmigen Tonsätzen, sobald sie durch Stimmenkreuzung unwirksam gemacht wurden, nicht zu scheuen.

Derartiges findet sich z. B. in der Motette »Singet dem Herrn ein neues Lied« wenn im achten Takte der Sopran von $\overline{a}$ nach $\overline{d}$ fortschreitet, während der Bass mit der Oberstimme parallel von d nach g geführt wird, der Alt aber mit dem Schritte $\overline{d}$ $\overline{h}$ den Sopran kreuzt, so dass dessen $\overline{d}$ die scheinbare Fortsetzung des Alts ist: $\left(\begin{matrix}\overline{a} & - & \overline{d} \\ \overline{d} & \times & \overline{h} \\ d & - & g\end{matrix}\right)$. Die Parallelen $\begin{matrix}\overline{d} & \overline{e} \\ g & a\end{matrix}$ zwischen Alt und Tenor im fünften Takte desselben Stückes machen unter keinen Umständen einen wohlklingenden Eindruck, ebenso müssen in dem Concerte »Veni sancte spiritus« die Quintenparallelen, welche die Chorsätze nach dem letzten Tenorsolo enthalten, als Satzunreinheiten bezeichnet werden und sind nur durch die nahe Verwandtschaft der verbundenen Harmonien weniger auffällig. Die Octaven- und Einklangsparallelen sind in den meisten Fällen als Verdoppelungen besonders wichtiger Stimmen oder einzelner Schritte aufzufassen. Ein derartiges Beispiel ist bereits in dem Concerte »Lobe den Herrn« erwähnt worden. Unter anderem unterliegen auch die Parallelen $\begin{matrix}\overline{f} & \overline{g} \\ f & g\end{matrix}$ zwischen Cornetto und Bass in dem Concerte »Danket dem Herrn, prediget seinen Namen« vier Takte vor Schluss seines Haupttutti, die Parallelen $\frac{\overline{c}}{c}$ $\frac{\overline{g}}{g}$ zwischen Sopran und Alt in demselben Abschnitte dieses Stückes,

ferner einzelne Oktaven in dem Alleluja des Concertes »Veni sancte spiritus« diesem Gesichtspunkte. Häufig ist auch durchgängig eine Stimme nichts als die Verdoppelung einer anderen im Einklange oder in der Oktave, so fallen z. B. bei Combinationen mehrerer vorher getrennter Klanggruppen, überwiegend die Bässe zusammen. Es ist das, wie oben erörtert wurde, eine charakteristische Eigenschaft der venetianischen Schule.

So sehen wir in Allem die Anzeichen, dass ein neuer Styl sich vorbereitet und die Musik andere Wege sucht. Noch streitet das Alte mit Neuem, aber das Neue strebt sich siegreich Bahn zu brechen. Die Form, wie wir sie in den Kirchenconcerten vorfanden, hat sich später zur Cantate entwickelt. Es bedarf nur noch der Erweiterung und Ausführung der einzelnen Theile und die Cantate steht fertig da. Und wie bei Löwenstern, so war es bei allen gleichzeitigen Tonsetzern. Keiner hat sich den Einflüssen, die von Italien her sich regenerirend geltend machten, völlig entziehen können. Alles deutet bereits auf die grosse Periode, in der die Keime, die wir hier gelegt finden, zur schönsten Entwicklung kamen, und die in Bach und Haendel ihren höchsten Gipfelpunkt fand, die Periode der klassischen protestantischen Kirchenmusik.

Druckfehlerberichtigung:

Seite 14 Zeile 14 von oben ist zu lesen 1585 statt 1595 und Zeile 16 von oben 1631 statt 1621.